

მ თ ხ ს ე ნ ე ბ ე ბ ი

23-27 სექტემბერი 2004 თბილისი საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის

მეორე

საერთაშორისო

სიმბოზიუმი

THE SECOND  
INTERNATIONAL  
SYMPOSIUM  
ON TRADITIONAL POLYPHONY

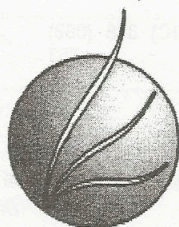
23-27 SEPTEMBER 2004 TBILISI GEORGIA

PROCEEDINGS



მ უ ს ს ე ნ ე ბ ე ბ ი  
23-27 სექტემბერი, 2004, თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის  
ძეოზე  
საერთაშორისო  
სიმპოზიუმი



THE SECOND  
INTERNATIONAL  
SYMPOSIUM  
ON TRADITIONAL POLYPHONY

23-27 SEPTEMBER, 2004, TBILISI, GEORGIA  
P R O C E E D I N G S

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE



უაპ(UDC) 398 (082)

ტ753

რედაქტორები *რუსუდან წურჭუშია*  
*იოსებ ჟორდანი*

EDITED BY *RUSUDAN TSURTSUMIA*  
*JOSEPH JORDANIA*

გამოცემის კოორდინატორი *ქეთევან ბაქრაძე*  
EDITION COORDINATOR *KETEVAN BAKRADZE*

- © თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2005
- © International Research Center for Traditional Poliphony of Tbilisi Vano Saradjishvili  
State Conservatoire, 2005

ISBN 99940-776-4-3

გარეკანის მხატვარი *ნიკა სებისკვერაძე*

Cover Design by *NIKA SEBISKVERADZE*

კომპიუტერული უზრუნველყოფა *ნინო კობიაშვილი*

Computer Service by *NINO KOBIAHVILI*

დაიბეჭდა შპს „*ჩოქი*“, თბილისი, საქართველო

Printed in the "CHOKHI" Ltd, Tbilisi, Georgia



## შინაარსი

რედაქტორებისაგან .....	7
ხალხური მრავალხმიანობის თეორიული და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები	
<i>იზალი ზემცოვსკი</i> – პოლიფონია როგორც „ეთნოსმენა“ და მისი „მუსიკალური სუბსტანცია“: Homo Polyphonicus-ის ქცევა .....	17
<i>იოსებ ყორღანია</i> – „Interrogo Ergo Cogito“ – „ვიძლევი შეკითხვებს, მაშასადამე, ვარსებობ“: რესპონსორული სიმღერა და ადამიანური აზროვნების საწყისები .....	33
<i>ვულფ ვან სილვერი</i> – არის მრავალხმიანობა მხოლოდ ადამიანური მოვლენა? .....	45
<i>გია ბალაშვილი</i> – ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკური პოლისტადიურობა .....	48
<i>ნინო ფირცხალავა</i> – იოანე პეტრიწის მნიშვნელობის შესახებ ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში .....	55
<i>თამაზ გაბისონია</i> – ჰიპოთეზები ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესის შესახებ .....	68
ტრადიციული მრავალხმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა	
<i>დიტერ ქრისტენსენი</i> – ბოსნია-ჰერცეგოვინას ფოკალური მრავალხმიანობა საქართველოსა და ხმელთაშუა ზღვის კონტექსტში .....	81
<i>დაიდა რაჩინაიტი-ვიჩინიენე</i> – გაბმული ბანის გამოვლენა ლიტვურ ტრადიციულ პოლიფონიურ სიმღერებში .....	102
<i>ნატო ზუმბაძე</i> – ქართული ბატონების სიმღერები .....	115
<i>არდიან აჰმედია</i> – ალბანელთა მრავალხმიანი სიმღერის მრავალფეროვნება: ხმათა ურთიერთგავიშორება <i>ტოსკერისა</i> და <i>მიზექეს</i> სიმღერებში .....	129
<i>ნინო კალანდაძე-მახარაძე</i> – გლოვის ზარი ქართველ მამაკაცთა ტრადიციულ მრავალხმიანობაში .....	158
<i>ევგენი ფერემოვი</i> – კილოს როლი უკრაინის პოლესიეს სიმღერების ფაქტურის ადრეული ტიპების ორგანიზაციაში .....	179
<i>ბოჟენა მუშკალსკა</i> – „უსუფთაო სიმღერა“ როგორც ხმელთაშუა ზღვის კულტურების ტრადიციული მრავალხმიანობის ხმოვანი იდეალის თავისებურება .....	190
<i>მაკა ხარძიანი</i> – სამონადირეო ტრადიციების ასახვა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში .....	200
<i>ვლადიმერ გოგოტიშვილი</i> – ქართულ ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობაში გაბატონებული მონოტონიკური (არაოქტავური) კილოს ავთენტიკური და პლაგალური სახეობების შესახებ .....	209
<i>თომას შოიზერმანი</i> – <i>ჟონა</i> – ქართული სალდგომო კარდაკარ სასიარულო სიმღერა .....	227
<i>ნინო ღამბაშიძე</i> – <i>ჟონას</i> ტრადიცია და მისი გენეზისის ზოგიერთი საკითხი .....	242
<i>ოთარ კაპანაძე</i> – აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ქართლ-კახური საფერხულო სიმღერების ურთიერთმიმართება .....	254
<i>გერლანდე შაიდი</i> – ავსტრიული იოდლის წვლილი ადრეულ ევროპულ პოლიფოკალურობაში .....	271
<i>ქეთევან მანჯგალაძე</i> – კრიმანჭულის ნაირსახეობები დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში .....	284



<i>მარინა კვიჟინაძე</i> – ღვინის ღვთაებისადმი მიძღვნილი სიმღერების რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებანი .....	293
<b>ხალხური მრავალხმიანობის მუსიკალური ენის ფორმალური ანალიზი</b>	
<i>ფრანც ფოიდერმაიერი, ვერნერ ა. დოიჩი</i> – ბურდონული პოლიფონიის ანალიზი .....	309
<i>ემი ნიშნა, მანაუ ჰონდა, ტადაო მაცეკავა, სატოში ნაკამურა, მასაკო მორიმოტო, რეიკო იაგი, ნორიე კავაი, ცუტომუ ოოჰაში</i> – ქართული პოლიფონიის ჰიპერ-სიმბოლური სტრუქტურა .....	338
<i>ელგუჯა დადუნაშვილი</i> – კულტურული მემკვიდრეობის დოკუმენტაციის პრობლემა .....	350
<i>ლელა მაქარაშვილი</i> – ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის მონაცემთა ბაზა .....	354
<i>მიხეილ ლოპაწოვი</i> – ხალხური სიმღერების მრავალხმიანი შესრულება და მელოდიების სისტემატიზაცია .....	359
<b>მრავალხმიანობა ქართულ საეკლესიო მუსიკაში</b>	
<i>ზაალ წერეთელი</i> – უძველესი ქართული სამგალობლო ნიშნების ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა XIX ს. სანოტო ხელნაწერების მიხედვით .....	367
<i>დავით შულღიაშვილი</i> – აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციის შესახებ .....	383
<i>თამარ ჩხეიძე</i> – ჭრელთა წესისა და ნევშური სისტემის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის .....	394
<i>ხათუნა მანაგაძე</i> – ნმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“ იოანე პეტრიწის ესთეტიკის შუქზე .....	404
<i>მავდა სუხიაშვილი</i> – ქართულ საეკლესიო საგალობლებში „დასდებლის მეცნიერების“ გამოვლენის ზოგიერთი ასპექტის შესახებ .....	415
<i>მარიკა ოსიტაშვილი</i> – ქართული საერო და სასულიერო მრავალხმიანობის ურთიერთკავშირის შესახებ .....	430
<b>ხალხური საკრავები და ტრადიციული მრავალხმიანობა</b>	
<i>მანანა შილაკაძე</i> – მრავალხმიანობა და ქართული ხალხური საკრავები (ჩონგური) .....	447
<i>თინათინ ჟვანია</i> – ქართული სიმღერის ვერტიკალი და ჩონგურის წყობები .....	458
<b>ტრადიციული მრავალხმიანობის სოციოლოგიური ასპექტები</b>	
<i>რებეკა სტიუარტი</i> – ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა, ჭეშმარიტი ზედაშე .....	471
<i>კლემენტ პარი</i> – ახალი საგუნდო მულტიკულტურალიზმისაკენ .....	483
<i>ლორან სტეფანი</i> – რატომ მღერიან უცხოელები ტრადიციულ ქართულ სიმღერებს? .....	491
<i>ნინო ციციშვილი</i> – ცვლილებების ემბრიონი: მიიმე როკი, გენდერული ურთიერთობები და ტრადიციული მუსიკალური კულტურა საქართველოში .....	498
<i>ნონა ლომიძე</i> – ენის ფონოგრამ-არქივი და ქართული სიმღერების იშვიათი ჩანაწერები .....	513
<i>ნორიე კავაი, სატოში ნაკამურა, იურიკო ცუჩია, აკირა იაჯიმა, მიკიო კამეტანი</i> – გეინო-იამაშიროგუმის ქართულ პოლიფონიასთან დამოკიდებულების მოკლე ისტორიული მიმოხილვა: 1969-2004 .....	523
<i>ავტორების შესახებ</i> .....	538

## CONTENTS

<b>From the Editors .....</b>	<b>11</b>
<b>Theoretical and Musical-Aesthetical Aspects of Traditional Polyphony</b>	
<i>Izaly I. Zemtsovsky</i> – Polyphony as “Ethnohearing” and Its “Musical Substance”: <i>Homo Polyphonicus</i> in Action .....	25
<i>Joseph Jordania</i> – “Interrogo Ergo Cogito” – “I Am Asking Questions, Therefore I Think”: Responsorial Singing and the Origins of Human Intelligence .....	39
<i>Woolf van Silver</i> – Is Polyphonic Singing Uniquely Human? .....	47
<i>Gia Baghashvili</i> – The Aesthetic Polystageness of Georgian Musical Folklore .....	52
<i>Nino Pirtskhalava</i> – On the Significance of Ioane Petritsi in the History of Georgian Hymnography .....	61
<i>Tamaz Gabisonia</i> – Hypotheses About the Process of the Formation of Georgian Polyphonic Singing .....	73
<b>Regional Styles and the Musical Language of Traditional Polyphony</b>	
<i>Dieter Christensen</i> – Vocal Polyphony in Bosnia-Herzegovina in the Georgian and Mediterranean Context .....	90
<i>Daiva Račiūnaitė-Vyciūnienė</i> – Manifestations of Drone in the Tradition of Lithuanian Polyphonic Singing .....	106
<i>Nato Zumbadze</i> – Georgian <i>Batonebi</i> Songs .....	120
<i>Ardian Ahmedaja</i> – On the Diversity of Multipart Singing Among the Albanians: The Relationship Between the Parts in the Songs of <i>Toskëri</i> and <i>Myzeqe</i> .....	137
<i>Nino Kalandadze-Makharadze</i> – The Funeral <i>Zari</i> in Traditional Male Polyphony ..	166
<i>Yevgeny Yefremov</i> – Role of a Tonality in the Formation of Early Texture Types in Ukrainian Polessye .....	184
<i>Bożena Muszkalska</i> – “Dirty Singing” as a Feature of the Sound Ideal in the Traditional Polyvocality of Mediterranean Cultures .....	195
<i>Maka Khardziani</i> – Reflection of the Tradition of Hunting in Svan Musical Folklore .....	205
<i>Vladimir Gogotishvili</i> – On Authentic and Plagal Types of Monotonic (Non-Octave) Scales in Georgian Traditional Vocal Polyphony .....	218
<i>Thomas Häusermann</i> – The Georgian Calendar Song for Easter <i>Tchona</i> .....	233
<i>Nino Ghambashidze</i> – The Tradition of <i>Chona</i> (Easter Ritual) and Some Issues of its Genesis .....	248
<i>Otar Kapanadze</i> – The Interrelationship Between the Round-Dance Songs of the East Georgian Mountain and Plain Regions .....	259
<i>Gerlinde Haid</i> – Yodel from Austria – a Contribution to Early European Polyvocality .....	274
<i>Ketevan Manjgaladze</i> – Varieties of <i>Krimanchuli</i> (Yodel) in West Georgia's Folk Songs .....	289
<i>Marina Kvizhinadze</i> – Rhythmic and Intonational Features of the Ritual Songs Dedicated to the Deity of Vine .....	299
<b>Formal Analyses of Musical Language of Traditional Polyphony</b>	
<i>Franz Foedermayr &amp; Werner A. Deutsch</i> – Analysing Drone Polyphony .....	314



<b>Emi Nishina, Manabu Honda, Tadao Maekawa, Satoshi Nakamura,</b>	
<b>Masako Morimoto, Reiko Yagi, Norie Kawai and Tsutomu Oohashi –</b>	
Hyper-Symbolic Sound Structure of <i>Kartuli Polyphonia</i> .....	343
<b>Elguja Dadunashvili – The Problem of the Cultural Heritage</b>	
Documentation .....	352
<b>Lela Makarashvili – Georgian Folk Music Database System .....</b>	
	357
<b>Mikhail Lobanov – The Polyphonic Performance of Folk Songs and</b>	
the Systematization of Tunes .....	362
<b>Polyphony in Georgian Church Singing</b>	
<b>Zaal Tsereteli – The Possibility of Interpreting Ancient Georgian</b>	
Chants Through 19 <sup>th</sup> Century Transcriptions .....	374
<b>Davit Shughliashvili – On a Tradition of the East Georgian Chants .....</b>	
	388
<b>Tamar Chkheidze – On the Interrelation of a List of <i>Chreli</i> (Type of Hymns)</b>	
and System of Neumes .....	399
<b>Khatuna Managadze – Heirmoses of St. Andrew of Crete's "Canon</b>	
of Repentance" .....	409
<b>Magda Sukhiashvili – On Some Aspects of the Manifestation of <i>Dasdebelis</i></b>	
<i>Metsniereba</i> (Science of Hymns) in Georgian Chants .....	421
<b>Marika Ositashvili – On the Interconnection of Georgian Secular</b>	
and Sacred Polyphony .....	434
<b>Traditional Polyphony and Instrumental Music</b>	
<b>Manana Shilakadze – Polyphony and Georgian Folk Music Instruments</b>	
( <i>Chonguri</i> ) .....	453
<b>Tinatini Zhvania – Harmony of the Georgian Song and <i>Chonguri</i> Tunings .....</b>	
	462
<b>Sociological Aspects of Traditional Polyphony</b>	
<b>Rebecca Stewart – Traditional Georgian Polyphony, a Veritable <i>Zedashe</i> .....</b>	
	477
<b>Clayton Parr – Toward a New Choral Multiculturalism .....</b>	
	487
<b>Laurent Stephen – Why Do Foreigners Sing Traditional Georgian Songs? .....</b>	
	495
<b>Nino Tsitsishvili – The Embryo of Change: Heavy Rock, Gender Relationships</b>	
and Traditional Music-Culture in Georgia .....	505
<b>Nona Lomidze – Phonogram Archive and Georgian Records .....</b>	
	516
<b>Norie Kawai, Satoshi Nakamura, Yuriko Tsuchiya, Akira Yajima,</b>	
<b>Mikio Kametani – Historical Overview of Geinoh-Yamashirogumi's</b>	
Approach to <i>Kartuli Polyphonia</i> : 1969-2004 .....	530
<b>Contributors .....</b>	538

## რედაქტორებისათვის

წინამდებარე კრებულის შინაარსს ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წაკითხული მოხსენებების სრული ტექსტები შეადგენს. სიმპოზიუმში ჩატარდა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში 2004 წლის 23-27 სექტემბერს. ტექსტები ქვეყნდება სიმპოზიუმის ოფიციალურ ენებზე – ქართულად და ინგლისურად.

წიგნში მასალები ძირითადად დალაგებულია იმ თანმიმდევრობით, როგორც ეს სიმპოზიუმზე იყო წარმოდგენილი. მოხსენებები კარგად ასახავენ დღევანდელ საერთაშორისო ეთნომუსიკისმცოდნეობის კვლევითი ინტერესების სიფართოვესა და მეცნიერული მეთოდების მრავალფეროვნებას.

სიმპოზიუმის პირველ თემაზე „ხალხური მრავალხმიანობის თეორიული და მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები“ ექვსი მოხსენება იქნა წაკითხული. **იზალი ზემიოვსკი**მ (ბერკლის უნივერსიტეტი, აშშ) ეთნომუსიკისმცოდნეობაში შემოიტანა „ეთნომენისა“ და „მუსიკალური სუბსტანციის“ ახალი ცნებები და განიხილა მათი მოქმედება მრავალხმიანი კულტურების პირობებში. **იოსებ ყორღანია**მ (მელბურნის უნივერსიტეტი, ავსტრალია) ყურადღება გაამახვილა რესპონსორული სიმღერის ფორმის უნივერსალობაზე როგორც მრავალხმიან, ისე ერთხმიან კულტურებში და წამოაყენა მოსაზრება, რომ ადამიანური ინტელექტისათვის პრინციპული მნიშვნელობის შეკითხვის ფენომენის გაჩენა უშუალოდ იყო დაკავშირებული რესპონსორული სიმღერის ფორმასთან. **ვულფ ვან სილვერმა** (ინგლისი) წარმოადგინა არასულიერ ბუნებაში და ცხოველთა სამყაროში არსებული მრავალხმიანობის წინაპირობების კონკრეტული შემთხვევები (მოხსენების დიდ მასშტაბების გამო კერებში იბეჭდება მხოლოდ მოხსენების შესავალი მონაკვეთი). **გია ბალაშვილმა** (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) განიხილა ქართულ ხალხურ მუსიკაში არსებული ესთეტიკური პოლისტიადიურობის საკითხი, როცა ერთ კულტურაში თანაარსებობენ არქაული ქრისტიანობამდე და რიტუალური სიმღერები და განვითარების უმაღლეს დონეზე მყოფი სამი დი ოთხხმიანი პოლიფონიური სიმღერები. **ნინო ფირცხალავამ** (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) წარმოადგინა XI-XII საუკუნეების გამოჩენილი ქართველი მოაზროვნის იოანე პეტრიწის ნეოპლატონური პრინციპები და განიხილა მათი აქტუალობის საკითხი დღევანდელ საქართველოში, როდესაც, სახსენებო უსაფუძვლოდ, ეჭვი შეაქვთ ქართული სამხმიანი გალობის კანონიკურობაში. **თამაზ გაბისონიამ** (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) მიმოიხილა ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის განვითარების შესახებ არსებული თეორიები და დაასაბუთა ახალი მიდგომების შესაძლებლობა.

მეორე თემა – „ტრადიციული მრავალხმიანობის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა“, – როგორც ყოველთვის საქართველოში მრავალხმიანობის საკითხებისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ფურუშებზე, ყველაზე მეტი მოხსენებით იყო წარმოდგენილი. **დიტერ ქრისტენსენის** (კოლუმბიის უნივერსიტეტი, აშშ) მოხსენებაში განხილულია ბოსნიისა და ჰერცეგოვინის მრავალხმიანობა და მათი შესწავლის პერსპექტიულობა საქართველოსა და ხმელთაშუა ზღვის მრავალხმიანი კულტურების კონტექსტში. **დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე**მ (ლიტვის მეცნიერებათა აკადემია, ლიტვა) წარმოადგინა ლიტვური მრავალხმიანობის დღევანდელ სრულიად უგულვებელყოფილი ფენომენი – ბურდონული მრავალხმიანობა. მისი დასკვნა ბურდონული მრავალხმიანობის არქაული ძირების შესახებ ახლებურად ხსნის სუტარტინესის დომინირების ფაქტს ლიტვურ ეთნომუსიკისმცოდნეობაში. სამკურნალო სიმღერების სოციალური და მუსიკალური ასპექტე-



ბი იყო შესწავლილი ნატო ზუმბაძის მოხსენებაში (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია). არდიან აჰმედაიამ (ვენის მუსიკისა და საშემსრულებლო ხელოვნების უნივერსიტეტი, ავსტრია) საფუძვლიანად განიხილა ხმების ურთიერთობა და ამ ურთიერთობების პრინციპული მნიშვნელობა სამხრეთ ალბანეთის ფონიკური ჯგუფების – ტოსკებისა და მუზიჩების მრავალხმიან სიმღერებში. ნინო მახარაძე-კალანდაძე (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) მოხსენებაში შემოგვთავაზა ტრადიციული დატირების ფორმები, და განსაკუთრებით, კაცთა რეპერტუარში არსებული სამგლოვიარო „ზარი“. ვეგენი ეფრემოვა (ეროვნული მუსიკალური აკადემია, უკრაინა) წარმოადგინა კილო-ტონალობის საფუძველზე მრავალხმიანობის ადრეული ფაქტურის ტიპების ჩამოყალიბება უკრაინის პოლესიეში, რომელიც ევროპის უდიდეს ტყის მასივს წარმოადგენს და დღემდე ინახავს აღმოსავლეთ სლავების ეთნოგრაფიისა და მუსიკის უძველეს ფენებს. ბოჟენა მუშკალსკა (პოზნანის უნივერსიტეტი, პოლონეთი) განიხილა ხმელაშუა ზღვის კულტურების ხშირი იდეა და სასიმღერო სტილები. ამ ტრადიციებში ფართოდ გავრცელებული დისონანსური ინტერვალების გამოყენების განსახილველად იგი ხმარობს ტერმინს „ჭუჭყიანი სიმღერა“. მაკა ხარაძიანა (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) გაგვაცნო სვანური ხალხური საფერხულო სიმღერების საკუთარი კვლევის შედეგები. საქართველოში გავრცელებული კილოების უაღრესად მნიშვნელოვანი სამი სხვადასხვა დიატონური სისტემა (კვარტული, კვინტური და შერწყმული კვარტა-კვინტური) განიხილა ვლადიმერ გოგოტიშვილმა (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო). აღდგომის რიტუალთან დაკავშირებულ ქართულ ჭონას მიძღვნა ორი მოხსენება, რომლებიც ერთმანეთის მიღვნებით წარმოადგენს ავტორებმა: თომას ჰოიზერმანმა (ცეროხის რეგიონული მუსიკალური კოლეჯი, შვეიცარია), და ნინო ლამაზიძემ (ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, საქართველო). ოთარ კაპანაძის (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) მოხსენება ეძღვნებოდა აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის რეგიონების შედარებითი კვლევის შედეგებს. გერლინდ შაიდის (ვენის მუსიკისა და საშემსრულებლო ხელოვნების უნივერსიტეტი, ავსტრია) მოხსენებაში განხილული იყო ავსტრიული იოდლის (კრიმანჭულის) შესახებ არსებული უადრესი ცნობები. ქართული კრიმანჭული და მისი ნაირსახეობები იყო წარმოდგენილი ქეთევან მანჯგალაძის მოხსენებაში (საქართველო). მარინა კვიჟინაძემ (თბილისის დ.არაკიშვილის სახელობის სამუსიკო სასწავლებელი, საქართველო) განიხილა უძველესი ქართული ღვინის ღვთაებისადმი მიძღვნილი სიმღერების რამდენიმე ვარიანტი.

წინამდებარე წიგნში მესამე თემა – „ხალხური მრავალხმიანობის მუსიკალური ენის ფორმალური ანალიზი“ – მხოლოდ ამ კრებულის შედგენის დროს იქნა ცალკე გამოყოფილი. ფრანც ფიდიმეირის და ვერნერ დოიჩის (ორივე – ვენის მუსიკისა და საშემსრულებლო ხელოვნების უნივერსიტეტი, ავსტრია) მოხსენებაში წარმოდგენილი იყო ბურდონული მრავალხმიანობის სხვადასხვა (ვოკალური და ინსტრუმენტული) ფორმების ანალიზის შედეგები. ამ თემაში განერთიანებული მეორე მოხსენების ავტორების დიდმა ჯგუფმა (ემი ნიშინა, მანაბუ ჰონდა, ტადაო მაეკავა, სატოში ნაკამურა, მასაკო მორიმოტო, რეიკო იაგი, ნორიე კავაი და ცუტომუ ოოჰაში, ყველა იაპონიიდან) განიხილა ქართული ხალხური მრავალხმიანობის პიპერ-სიმბოლური ხმიერი სტრუქტურა.

საპეციალური დისკუსია მიეძღვნა ტრადიციული სასიმღერო სტილების მონაცემთა ბაზას. მრგვალ მაგიდასთან მოვისმინეთ სამი მოხსენება: ელგუჯა დადუნაშვილმა (საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ლიტერატურის ინსტი-



ტუტი, საქართველო) წარმოადგენა ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედების კლასიფიკაციის სისტემა. ამავე საკითხს შეეხებოდა **ლელა მაქარაშვილის** (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) გამოსვლა, რომელშიც მიმოხილული იყო თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის აუდიო არქივის სისტემატიზაციაში არსებული მდგომარეობა და პერსპექტივები. **მიხეილ კიბიაშვილი** (ისტორიისა და ხელოვნების ინსტიტუტი, რუსეთი) წარმოადგინა რუსული ხალხური მუსიკის სისტემატიზაციის საკუთარი კვლევის შედეგები. დებატები გაიმართა მრავალხმიანი ფაქტურის თავისებურებების კლასიფიკაციისა და შედარებით მარტივ მონაცემთა ბაზის შექმნის საკითხებზე.

მესამე თემა – **„მრავალხმიანობა ქართულ საეკლესიო მუსიკაში“** – რამდენიმე მოხსენებას მოიცავდა. **ზაალ წერეთელმა** (ანჩისხატის მგალობელთა გუნდი, საქართველო) დეტალურად განიხილა შუასაუკუნეების ქართული საგალობლების გაშიფვრის საქმეში მეცხრამეტე საუკუნეში ნოტებზე დაფიქსირებული საგალობლების გამოყენების შესაძლებლობა. ახლებურად იყო დანახული გალობის აღმოსავლურ-ქართული ტრადიცია დავით შულღიაშვილის (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) მიერ, რომელმაც წამოაყენა მოსაზრება, რომ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე აღმოსავლეთ საქართველოს გალობის სტილს ახასიათებდა ორნამენტული სასიმღერო სტილი. **თამარ ჩხეიძე** (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) ტრადიციულად არსებული თვალსაზრისის საპირისპიროდ, შეეცადა დაესაბუთებინა, რომ საქართველოში შუასაუკუნეების მუსიკალური დამწერლობის ორი განსხვავებული სისტემა – ნეემები და ჭრელები – თანაარსებობდა და მოსაზრება, თითქოს ერთმა შეცვალა მეორე, მცდარია. **ხათუნა მანაგაძემ** (ბათუმის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) განიხილა წმინდა ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონის“ ძლისპირები და მისი ქართული თარგმანები. **მაგდა სუხიაშვილის** (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) მოხსენება დაეთმო შუა საუკუნეების ქართული თარგმანის ხელოვნებას და „სადა“ და „განმშენებელი“ ვარიანტების შექმნას. **მარიკა ოსიტაშვილის** (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) მოხსენება მიძღვნა ქართული სასულიერო და ხალხური მრავალხმიანობის რთულ ორმხრივ ურთიერთობას.

მეოთხე თემაზე – **„ხალხური საკრავები და ტრადიციული მრავალხმიანობა“** – მხოლოდ ორი მოხსენება იყო წარმოდგენილი. **მანანა შილაკაძემ** (ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, საქართველო) განიხილა ვოკალური და საკრავიერი მრავალხმიანობის (განსაკუთრებით, სიმებიანი საკრავების) ურთიერთობის საკითხები. **თინათინ ჟვანია** (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, საქართველო) წარმოადგინა ჩონგურის სხვადასხვა წყობებსა და სიმღერის პარამონიულ-აკორდულ სტრუქტურას შორის კავშირისადმი მიძღვნილი მოხსენება.

სიმპოზიუმის ბოლო თემა იყო **„ტრადიციული მრავალხმიანობის სოციოლოგიური ასპექტები“**. რეზეკა სტიუარტმა (ჰაავის სამეფო კონსერვატორია, შოლანდია) განიხილა განსხვავებები მოდალური და ევროპული პროფესიული საგუნდო მუსიკის შესრულების სტილებს შორის ქართული ხალხური მრავალხმიანი მუსიკის მაგალითზე. **კლეიტონ პარმა** (დე პოლის უნივერსიტეტი, აშშ) თავისი გამოსვლა მიუძღვნა საგუნდო მულტიკულტურალური მუსიკის აღმავლობის პრობლემას აშშ-ში. **ლორენ სტეფანის** (პარიზში არსებული ანსამბლის „მზე შინას“ წევრი) განიხილა გამოსვლა წარმოადგენდა ევროპელი მუსიკოსის მიერ ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერების შესრულების მრავალნაირი ღრმა პირადული გამოცდილების გაზიარებას. **ნინო ციციშვილის** (მონაშის უნივერსიტეტი, ავსტრალია) მოხსენება ეძღვნებოდა ქალთა მონაწილეობის სო-



ციალურ ასპექტებს ისეთ განსხვავებულ ჟანრებში, როგორიცაა ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა და თანამედროვე როკ-მუსიკა. ნონა ლომიძემ (ვენის მუსიკისა და საშემსრულებლო ხელოვნების უნივერსიტეტი, ავსტრია) წარმოადგინა ვენის ფონოგრამარქივში საქართველოს შესახებ არსებული მასალები. იაპონელ ავტორთა კიდევ ერთი დიდი ჯგუფის (ნორიე კავაი, სატოში ნაკამურა, იურიკო ცუჩია, აკირა იაჯიმა, მიკიო კამეტანი) მოხსენებაში განხილული იყო მზარდი 35-წლიანი ურთიერთობა ქართულ მრავალხმიანობასა და იაპონიის წამყვან საგუნდო კოლექტივს – გეინო იამაშიროგუმს შორის.

სიმპოზიუმის მონაწილეებს საშუალება ჰქონდათ ხალხური მუსიკის კონცერტებზე მოესმინათ ქართული, აფხაზური, ოსური, ჩეჩნური, კორსიკული მრავალხმიანი სიმღერა, აგრეთვე, ულამაზეს ზღვისპირა ურეკში დასწრებოდნენ გურული ხალხური მრავალხმიანობის პირველ საერთაშორისო ფესტივალს.

ტრადიციული მრავალხმიანობის II საერთაშორისო სიმპოზიუმი ჩატარდა იუნესკო-ს მხარდაჭერით, ქართული მრავალხმიანობის დაცვისა და განვითარების პროგრამის ფარგლებში, რამაც კიდევ ერთხელ დაადასტურა ამ ავტორიტეტული ორგანიზაციის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ქართული სიმღერისადმი. იუნესკო ისტორიულმა პროექტმა „ქართული პოლიფონიის დაცვა და განვითარება“ ქართული ეთნომუსიკისმცოდნეობა საერთაშორისო ასპარეზზე გაიყვანა. ეს კარგად გამოჩნდა II სიმპოზიუმზეც, რომელიც ორგანიზებული იყო თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევისა და ქართული სიმღერის საერთაშორისო ცენტრების მიერ და ჩატარდა საქართველოს პრეზიდენტის, ბ-ნი მიხეილ სააკაშვილის პატრონაჟით. სიმპოზიუმმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა ევროპელი, აზიელი და ჩრდილოეთ ამერიკელი ეთნომუსიკისმცოდნეების მზარდი ინტერესი ტრადიციული მრავალხმიანობის შესწავლის სხვადასხვა ასპექტების მიმართ და ხელი შეუწყო ამ სფეროში მომუშავე ექსპერტებს შორის კონტაქტების გაღრმავებას.

რუსუდან ნურნუშია  
იოსებ ყორღანია

## FROM THE EDITORS

Full texts of the papers presented at the Second Biennial International Symposium on Traditional Polyphony constitute the content of this volume. The Symposium was held at Tbilisi V.Sarajishvili State Conservatoire on 23-27 September 2004. All papers are published both in English and in Georgian.

Papers are mostly grouped according to the themes, as they were presented at the Symposium, demonstrating the diversity of the scholarly approaches and research interests.

Six papers were delivered under the opening theme of the Symposium **"Theoretical and Musical-Aesthetical Aspects of Traditional Polyphony"**. Izaly Zemtsovsky (Berkeley University, USA) suggested the use of new concepts "ethnohearing" and "musical substance" and discussed their working power for polyphonic traditions. Joseph Jordania (The University of Melbourne, Australia) focused on the universality of responsorial singing among human musical cultures (both polyphonic and monophonic) and suggested that the emergence of the crucially important human cognitive ability to ask questions was directly connected to responsorial singing. Woolf Van Silver (UK) gave a broad picture of the precursors of human polyphony in the natural world and the animal kingdom. Due to the extremely large proportions of the presented material only the introduction of the paper is published in this volume. Gia Baghashvili (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) discussed the aesthetic polystageness of Georgian Musical Folklore where the archaic pre-Christian ritual songs co-exist side by side with the most sophisticated three- and four part polyphonic songs. Nino Pirtskhalava (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) brought to light the neoplatonian principles of the outstanding Georgian thinker and hymnographer Ioane Petritsi (11-12 centuries) and discussed their actuality in the context of the contemporary rise of religious fundamentalism in Georgia and calls to turn around the historic clocks. Tamaz Gabisonia (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) reviewed the existing theories on the development of Georgian vocal polyphony and suggested a fresh and promising new look at the subject.

The second theme – **"Regional Styles and the Musical Language of Traditional Polyphony"** – has always been represented by the biggest number of papers at all previous conferences and symposia, dedicated to traditional polyphony and held in Georgia. Dieter Christensen (Columbia University, USA) presented a paper on a local polyphonic tradition in Bosnia-Herzegovina and touched upon the perspectives of comparative study of this tradition in the Georgian and Mediterranean context. In a refreshingly new paper Daiva Rachiunaite-Vychiniene (Lithuanian Academy of Music, Lithuania) presented an unknown and neglected phenomenon of Lithuanian music – drone polyphony. Her conclusions about the ancient roots of Lithuanian drone polyphony make us have a new look at Lithuanian polyphony and the reasons for the domination of sutartines in ethnomusicological publications. Different social and musical aspects of Georgian healing songs (Batonebi Songs) were analyzed in detail by Nato Zumbadze (Tbilisi State Conservatoire, Georgia). Ardian Ahmedaja (Vienna University for Music and Performing Arts, Austria) comprehensively discussed the relationship between the parts in songs and their importance in determining the different singing styles of the south Albanian groups Toskëri and Myzeqe. Nino Kalandadze-Makharadze (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) discussed the multi-functional and multi-faceted nature of Georgian dirges and particularly



of the different regional versions of the male funeral song *Zari*. Yevgeny Yefremov (Ukrainian National Musical Academy, Ukraine) presented a picture of the use of tonality in the formation of early texture types of polyphonic tradition in Ukrainian Polessye (the biggest forest region of Europe with a unique set of survivals of ethnographic traditions and singing styles of east Slav tribes). Bożena Muszkalska (Adam Mickiewicz University in Poznan, Poland) discussed the singing style and the sound ideal of the big community of polyphonic cultures of the Mediterranean basin. She suggested the term "Dirty Singing" to describe their wide use of close dissonances and different techniques to achieve a bell-like ringing quality. Maka Khardziani (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) presented the results of her study of the tradition of hunting and hunting songs and round dances in Svan musical folklore (the highest mountainous region of Georgia). The important issue of three types of diatonic non-octave scales (fourth diatonic, fifth diatonic and the combined version of the two abovementioned scales), that makes up the tonal basis of the major part of Georgian traditional polyphonic songs, was discussed by Vladimer Gogotishvili (Tbilisi State Conservatoire, Georgia). Two independent papers dedicated to the Georgian calendar (Easter ritual) song *Chona* followed each other. They were presented by Thomas Häusermann (Zurich Canton Music Colleges, Switzerland) and Nino Ghambashidze (I. Javakhishvili Institute of History and Ethnology, Georgia). Otar Kapanadze (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) presented results of research into the interrelationship between the round-dance songs of the east Georgian mountain and plain regions. Gerlinde Haid (Vienna University for Music and Performing Arts, Austria) discussed the earliest data on the tradition of Yodelling from the Austrian Alps. The Georgian yodel (*Krimanchuli*) and its varieties in west Georgia were the topic of Ketevan Manjgaladze's paper (Georgia). Marina Kvizhinadze (Tbilisi D. Araqishvili Musical College, Georgia) analysed the rhythmic and intonational features of several existing versions of ritual songs, dedicated to the ancient Georgian deity of the vine.

The third theme "Formal Analyses of Musical Language of Traditional Polyphony" was set separately only during the preparation of this volume. This theme contains two papers. The interesting topic of the formalised analysis of drone polyphony in different (vocal and instrumental) examples from different musical styles was covered by Franz Foedermayr & Werner Deutsch (University of Vienna, Austria). The group of authors of the second paper (Emi Nishina, Manabu Honda, Tadao Maekawa, Satoshi Nakamura, Masako Morimoto, Reiko Yagi, Norie Kawai and Tsutomu Oohashi, from Japan) discussed the hyper-symbolic sound structure of Georgian traditional polyphony.

A special round-table session was dedicated to the Problem of Creating a Database of Traditional Singing Styles. During this session three papers were presented and widely discussed. Elguja Dadunashvili (Georgian Institute of Literature of the Georgian Academy of Science, Georgia) had the feature presentation, discussing the principles of the classification system for Georgian traditional songs. On the same topic, Lela Makarashvili (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) discussed the current state and the prospects of the development of a music database system and the audio archive of Tbilisi State Conservatoire. Mikhail Lobanov (Russian Institute of History of Arts, Russia) presented the results of his work on the systematization of Russian traditional polyphonic melodies. Discussion focused on the peculiarities of formalization of the polyphonic texture and creating a relatively easy and not very time-consuming database system.

The section under the theme "Polyphony in Georgian Church Singing" contained



several papers of Georgian authors. **Zaal Tsereteli** (Tbilisi Anchiskhati church choir, Georgia) went into a detailed analysis of the possibility of deciphering medieval Georgian chants through the 19<sup>th</sup> century transcriptions. A new look at the East Georgian church-singing style was presented by **David Shughliashvili** (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) who suggested that in 19<sup>th</sup> – beginning of 20<sup>th</sup> century church singers in East Georgia used the melismatic singing style that is quite similar to the traditional performance of East Georgian long table songs. **Tamar Chkheidze** (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) discussed two different medieval systems of notation in Georgia – neumas and *Chreli* and suggested that they mostly co-existed, contrary to the traditional view that the latter succeeded the former. **Khatuna Managadze** (Batumi State Conservatoire, Georgia) discussed Georgian translations of the Hirmoses of St Andrew of Crete's "The Canon of Repentance". **Magda Sukhliashvili's** (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) paper was dedicated to the medieval Georgian art of translating and constructing simple and "embellished" versions of Georgian Chants; **Marika Ositashvili** (Tbilisi State University of Cultures, Georgia) discussed the complex two-way relationship between Georgian secular and ecclesiastic polyphony.

A special small session was dedicated to the topic "Traditional Polyphony and Instrumental Music". Two papers were delivered. **Manana Shilakadze** (I. Javakhishvili Institute of History and Ethnology, Georgia) discussed the general picture of the relationship between forms of vocal and instrumental (particularly string instruments) polyphony, and **Tinatini Zhvania** (Tbilisi State Conservatoire, Georgia) presented a paper dedicated to the intimate connection between different types of *Chonguri* (west Georgian long lute) tunings and harmonic and chordal structures of the song.

The theme "Sociological Aspects of Traditional Polyphony" was the last to be presented on the Symposium's final session. **Rebecca Stewart** (The Hague Royal Conservatory, the Netherlands) discussed different aspects of the performance of modal and European professional choral music on the example of Georgian traditional polyphony. **Clayton Parr** (De Paul University, USA) dedicated his presentation to the contemporary rise of choral multiculturalism. The paper of **Laurent Stephan** (member of the ensemble *Mze Shina*, France) was an insightful personal account of the experience of singing Georgian traditional music by a West European singer. **Nino Tsitsishvili's** paper (Monash University, Australia) looked at the musical and social aspects of the involvement of Georgian women in such different genres as Georgian traditional singing and contemporary rock music. **Nona Lomidze** presented the materials on Georgian music stored at the Viennese Phonogram Archive. Another paper presented in this volume with a big group of co-authors from Japan (**Norie Kawai**, **Satoshi Nakamura**, **Yuriko Tsuchiya**, **Akira Yajima**, **Mikio Kametani**) discusses the 35-year history of the growing relationship between Georgian traditional polyphony and one of the leading Japanese choral collectives Geinoh-Yamashirogumi.

Participants of the Symposium were able to attend numerous performances of traditional music from Georgia and North Caucasia and hear a few other polyphonic traditions. As the final "chord" of the Symposium, participants attended the first International Festival of Gurian (West Georgian) Polyphonic Song, held at a spectacular Black Sea resort Ureki on September 28-30.

The second traditional Symposium on Traditional Polyphony was organized with the support of UNESCO, in the framework of the running project of "Safeguarding and Pro-



motion of Georgian traditional polyphony". This important project was another indication of the attention from this international body towards Georgian traditional music. The project helped integrating Georgian ethnomusicology into international scene. The second International Symposium on Traditional Polyphony was organized by the International Research Center for Traditional Polyphony at the Tbilisi State Conservatoire and the International Centre of Georgian Folk Song, under the patronage of the president of Georgia Mikheil Saakashvili. The Symposium demonstrated the growing interest of ethnomusicologists from European, Asian and North American countries in different aspects of traditional polyphony and supported a growing network of experts in this field.

**RUSUDAN TSURTSUMIA**  
**JOSEPH JORDANIA**

**ხალხური მრავალხმიანობის თეორიული და  
მუსიკალურ-ესთეტიკური ასპექტები**

**THEORETICAL AND MUSICAL-AESTHETICAL ASPECTS  
OF TRADITIONAL POLYPHONY**



**პოლიფონია როგორც „ეთნოსმენა“ და მისი „მუსიკალური  
სუბსტანცია“: Homo Polyphonicus-ის ძეგლი**

*ხმაში ჩვენ გვაქვს ორგანო,  
რომელიც რეაგირებს სმენაზე  
ჟან ჟაკ რუსო*

**წინასიტყვაობა**

მუსიკის შესახებ, ძირითადად, სამი გზით შეგვიძლია ვისაუბროთ:

1) **ტექსტობრივად**, ე. ი. აღწერით და ანალიტიკურად, მუსიკის თეორიის (ამ სიტყვის როგორც ვინრო, ისე ფართო გაგებით) თვალთახედვით, მოცემული კომპოზიციისა თუ შესრულების ყველა ე.წ. ფორმალური, სტრუქტურული და აკუსტიკური თვისებების გათვალისწინებით.

2) **კონტექსტურად**, ე. ი. ერთი და იგივე ტექსტების და/ან მათი ავტორების და/ან მათი შემსრულებლების ისტორიული, გეოგრაფიული, სოციოლოგიური, ანთროპოლოგიური და ბიოლოგიური თვალსაზრისით შესწავლით.

3) **ფილოსოფიურად**, ე. ი. ამ ტექსტებისა და მათი კონტექსტების უფრო ზოგადი განხილვით, მეტაფიზიკის, ესთეტიკის, სემიოტიკის, კულტურული სწავლების, ფსიქოლოგიის, ფენომენოლოგიისა და ა.შ. კუთხით, რომლებიც გაერთიანებულია ხელოვნების ფილოსოფიისა და ხელოვნებათმცოდნეობის დარგებში. ჩვენ ასევე კარგად ვიცით, რომ თითოეული ამ მიდგომის გარშემო მრავალი სხვა დისციპლინა და ქვე-დისციპლინა არსებობს.

მათი საჭიროების მიუხედავად, ეს დისციპლინები ვერ ამოწურავენ იმ გზებს, რომელთა საშუალებითაც ჩვენ შევძლებთ მივუდგეთ მუსიკას, როგორც მუსიკა-ქმნადობას, ან ცოტათი ხუმრობით ვიტყვოდი, მუსიკის მიღებას, ე.ი. როცა მუსიკას იღებენ თავის ალქმასთან ერთად. მუსიკის ქმნადობისა და მუსიკის ალქმის ერთობა – ესაა მუსიკა მოქმედებაში – მუსიკა ფიქრისა და შექმნის, მოსმენისა და გაგების, ქცევისა და კომუნიკაციის პროცესში. იმას, რაც მე მაინტერესებს, უმჯობესი იქნება ვუნდოთ მუსიკა-ქმნადობისა და მუსიკა-ალქმის პროცესში. მთავარი ისაა, თუ რა არის აქ ახალი?

ახსნის პროცესში წარმოდგენილი იქნება ორი ახალი კონცეფცია (და შემდგომში ორი ახალი ნეოლოგიზმი) – „ეთნოსმენა“ და „მუსიკალური სუბსტანცია“, რაც ხაზს უსვამს ამ ცნებების მნიშვნელობას და მათ შორის აუცილებელ ურთიერთკავშირს მუსიკის შექმნის პროცესში. მიმაჩნია, რომ ასეთი მიდგომა განსაკუთრებით ნაყოფიერი იქნება ზეპირი პოლიფონიის შესწავლისათვის.

**1. ეთნოსმენა**

როდესაც ეთნოსმენაზე ვსაუბრობთ, საკმარისია აღვნიშნოთ, რომ ის განისაზღვრება როგორც ეთნიკური კომპონენტის გარდაუვალი არსებობა მუსიკალურ სმენაში. მხოლოდ პოლიფონიური სმენის აუცილებლობის ხაზგასმას, რაც მე წინა ნაშრომში გავაკეთე (Zemtsovsky, 2003), საკმარისი არ არის, საჭიროა ეთნოსმენის არსებობის აღნიშვნა. არ შეიძლება არსებობდეს ტრადიცია ეთნოსმენის გარეშე. „პოლიფონიური ქცევა“ ავითარებს ეთნოფორის ეთნოსმენას და ამავე დროს, ტრადიციის მატარებელი პერმანენტულად ასწორებს მას. რას ნიშნავს ეს?

„ეთნოსმენის“ კონცეფციას მუსიკის შესახებ არსებულ ძირითად იდეებში უდევს საფუძველი. დარწმუნებული ვარ, რომ მუსიკალურ პრაქტიკაში ყველა არაცნობიერად აღიქვამს (და იმედი მაქვს, რომ დროთა განმავლობაში შეგნებულადაც გააცნობიერებს) „ეთნიკური“ კატეგორიის უნივერსალობას, მისი კონკრეტული მანიფესტაციებისა და უამრავი ეთნიკური კომბინაციის უსასრულო მრავალფეროვნების მიუხედავად.

სწორედ ეთნოსმენა გვეხმარება მუსიკის გარე სამყაროს ჩვენს შინაგან სამყაროში გადაყვანასა და ათვისებაში. ეთნოსმენა აღქმითი მექანიზმია, რომლის გარეშეც მუსიკა ვერ იარსებებს.

ამის საილუსტრაციოდ, მინდა გაგიზიაროთ 1978 წლის ზაფხულში გუდაუთაში ყოფნისას ნანახი: აფხაზმა, რომელიც ავტობუსის მოლოდინში თვლემდა, ძილში მოულოდნელად დაიწყო ბურდონის წამღერება, როგორც კი ყური მოკრა შორეულ, ცარიელ მოსაცდელ ოთახში ძლივს გასაგონ ერთი ადამიანის მიერ მისი მშობლიური ქვეყნის სტილით წამღერ სიმღერას, რომელიც ბურდონს საჭიროებდა.

ეთნოსმენა თითქოს თავისდაუნებურად ინსტრუმენტულია – რაც ნიშნავს, რომ ის ავტომატურად „ირთვება“ მუსიკის შექმნის ნებისმიერი შემთხვევისთანავე, ის დამოუკიდებლად მოქმედებს, ამიტომ ვერასოდეს დარჩება პასიურად, რადგან ის ყოველთვის ჩვენთანაა, ყოველთვის ცოცხლობს თითოეულ ჩვენგანში, არაცნობიერად და მუდმივად, დიდად არ განსხვავდება ჩვენი ლაპარაკის, სიცილის ან ჟესტების მანერისაგან, ჩვენი სიარულის ან ხელნერისაგან. თუ მოვინდომებთ, ჩვენ შეგვიძლია ვივარჯიშოთ ჩვენი საუბრის ან სიარულის მანერის შეცვლაზე, გამოვასწოროთ ხელნერა, თუმცა ჩვენ ვერაფრით შევცვლით, მაგალითად, საკუთარი თვალის ფერს. შესაძლებელია, დავხვეწოთ ჩვენი ეთნოსმენა და მივუახლოვოთ ის რომელიმე სხვა ეთნოსმენის სტანდარტებს – რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ შეგვიძლია ავითვისოთ, შევიძინოთ მეორე (Mantle Hood-ის ტერმინი „ბი-მუსიკალობა“. Hood, 1960) ან მესამე ეთნოსმენა, მაგრამ ჩვენი საკუთარი ეთნოსმენის შეცვლა, თვალის ფერის მსგავსად, შეუძლებელია.

ეთნოსმენა შეიძლება შევადაროთ „სმენის გამწმენდს“ (Zemtsovsky, 1990). იგი მოქმედებს ფერის ფოტოგრაფული ფილტრის მსგავსად, რომელიც რამოდენიმე ფერს გაატარებს, ხოლო დანარჩენებს აკავებს და ამის შედეგად რაღაც ახალს უმატებს სურათს.

მუსიკალური სმენის ფენომენში ეთნიკური ასპექტის არსებობის დაჟინებით მტკიცების მიუხედავად, მე არ გთავაზობთ იმ აზრს, რომ ჩვენი სმენა მაინცა და მაინც მონოეთნიკურია, ან ერთხელ გვეძლევა ყველას, როგორც წმინდად მონოეთნიკური ერთეული. როგორც ყველა განვითარებულ, თანამედროვე კულტურაში არსებობს რამდენიმე სახის მუსიკალური სმენა, ისე ყოველი ჩვენგანი წარმოადგენს რამდენიმე სმენის მქონე ორგანიზმს. ჩვენ გვესმის ის, რაც ვართ – და საბოლოოდ, ვინც ვართ. ამ მიზეზით, თავს ნებას მივცემ, შემდეგი ცნობილი აფორიზმი გადავაკეთო: „მითხარი, რა გესმის და გეტყვი ვინა ხარ“. მუსიკალურად რომ ვთქვათ, ჩვენ სინამდვილეში ვართ ის, რისი მოსმენის უნარიც გვაქვს, ის, რასაც ჩვენი სმენა იღებს და აღიქვამს, როგორც სასიამოვნოსა და შინაარსიანს.

ასევე შესაძლებელია ვისაუბროთ ეთნოსმენის ინსტრუმენტულობაზეც კი, რომელიც მოქმედებს, როგორც „ორკესტრის დირიჟორი“ მუსიკის შექმნის ყოველი აქტის დროს. ეთნოსმენა ეკუთვნის Homo Musican-ის „შინაგან სხეულს“ და მოქმედებს როგორც მისი „ელექტროგადამცემი“, მისი სტილისტური შეგრ-



ძნება, აღქმათა სტილისტური სელექცია, როგორც ტრანსფორმაციული ძალა, რომელიც ინდივიდის (ჯგუფის, საზოგადოების, კლასის, ხალხის) „მოდალობის“ მუსიკალური განსაზღვრის პროცესში მიიღწევა. აი, ამიტომაა თანდაყოლილი ეთნოსმენა ასე მნიშვნელოვანი – ყოველი მუსიკალური ქმედების, კაცობრიობის მუსიკალური კულტურისათვის ყოველ დონეზე, ცალკეული პიროვნებიდან ჯგუფამდე, ჯგუფიდან საზოგადოებამდე.

ერთი რამ ნამდვილად ნათელია – ეთნოსმენა მუსიკას ჩვენთვის ღირებულსა და მისაწვდომს ხდის იმ დონემდე, რომ თავად შევძლოთ ზოგადი მონანი-ლეობის მიღება საკუთარ (ან სხვა ხალხის) კულტურაში.

ამგვარად, ეთნოსმენა მთელი კაცობრიობის მუსიკალური ენებისა და დიალექტების გაგების გასაღებია.

მუსიკალური სმენა, რომელიც აუცილებლად ეთნოსმენაა, წარმოადგენს ჩვენს პირველ და ძირითად ეთნიკურ იდენტიფიკატორს. ის დაფარულია, უზი-ლავე, მაგრამ წარმოუდგენლად ძლიერი. ეთნიკური იდენტიფიკაციის მექანიზმი დაბადებიდანვე ჩადებულია ჩვენში.

ჩვენ ხშირად ვსაუბრობთ ეთნიკურ იდენტურობაზე, მაგრამ ვერ ვახერხებთ შევისწავლოთ ყველაზე მთავარი – აღმოვაჩინოთ ამ იდენტურობის მუსიკალური რეალიზაციის სპეციფიკური ინსტრუმენტი.

სმენის, ეთნიკურობისა და იდენტურობის განსაზღვრებათა მუსიკისმცოდ-ნეობაში დამკვიდრების შემდეგ, ჩვენი მიზანია ლოგიკურად მივიდეთ ეთნოს-მენის მუსიკისმცოდნეობრივ გაგებამდე, რომელიც ამ სამ ფენომენს აერთი-ანებს<sup>1</sup>.

## 2. მუსიკალური სუბსტანცია

მიმაჩნია, რომ „მუსიკა – მოქმედებაში“ საყვარელი საკვების მირთმევის პროცესს გავს (ვგულისხმობ ნამდვილ საჭმელს და არა მეტაფორულ სულიერ საზრდოს).

[ამ პერსპექტივით ეს ნაშრომი ძალიან გასტრონომიული გამოვიდოდა და ამაში ცუდი არაფერია, როდესაც საქმე გვაქვს ტრადიციულ მუსიკასთან, რომლის კავშირიც ეთნიკურ საკვებთან მართლაც ღრმა და ფართოა, საკმარისი იქნება მაგალითად მოვიყვანოთ ე. წ. სუფრული სიმღერების მრავალფეროვნება, განსაკუთრებით საქართველოში.]

„მუსიკა – მოქმედებაში“-ის პროცესში ჩვენ გვაქვს საკვები, ე. ი. მუსიკალური ბგერა და მჭამელი, ე. ი. მუსიკალური სმენა, რომელიც პირდაპირ კავშირშია ჩვენს ტვინთან და ფიზიკურ აქტივობასთან. მე საკუთარ თავს ვეკითხები, თუ რა შეიძლება ეწოდოს მუსიკალური სმენის საკვებს და ვპასუხობ – ესაა მუსიკალური სუბსტანცია (რუსულად *и́скусство́* *is kússtvo*). ჩვენი მუსიკალური სმენა ნაგულისხმევია მუსიკალურ ნივთიერებაში და დაშენებულია მასზე.

მუსიკალური სუბსტანცია მარტივი რამაა, მაგრამ ეს ტერმინი არც ისე ადვილი ასახსნელია. ინგლისური ენის თანამედროვე ხმარებასთან მიმართებაში, არ არსებობს ერთი კარგად დამკვიდრებული ცნება, რომელიც ამ მნიშვნელობას გამოხატავს, რადგან ეს ორი ტერმინი საკმაოდ ბუნდოვანია და არჩეული ცნე-ბისათვის შემდგომი განმარტების დართვა გახდება საჭირო. მართლაც, „სუბს-ტანცია“ *per se* ნიშნავს ნებისმიერი საგნის არსს, მის შემადგენელ ბუნებას, მისი ფორმისა და ატრიბუტების გარეშე აღებულს, რაიმე ნათქვამისა ან დაწერილის შინაარსს, მაგრამ ამავე დროს, უმეტესად ქიმიასა და ფიზიკაში, ის ნიშნავს მატე-რიალურ, ანუ სპეციფიკურ შემადგენლობას. ზუსტად ამ მნიშვნელობით ვიღებ მე ამ სიტყვას და მუსიკალურ ნეოლოგიზმად ვაქცევ მას.

„მუსიკალური სუბსტანცია“ გულისხმობს არა მუსიკის ფილოსოფიურ არსს, არამედ მის მატერიალურად მჟღერ ნივთიერებას. ეს არაა მეტაფორა – ეს აბსოლუტური რეალობაა, რომელთაგანაც ჩვენ ყველას, როგორც მუსიკოსებს, გვინვეს შეხება. მუსიკალურად ჩვენ განსაკუთრებული ბგერების სუბსტანციაში ვცხოვრობთ. თანაც, ეს „ცოცხალი ნივთიერება“ გულისხმობს მასში *Homo Musicans Polyphonicus*-ის ორგანულ არსებობას და მის პოლიფონიურ ქცევას. მაგალითად, კოლექტიური კახური ბურდონის შესრულების დროს, ყველა შემსრულებელი სიტყვიერად გარკვეული დროით ცხოვრობს ბურდონის შექმნის განსაკუთრებულ მუსიკალურ სუბსტანციაში. შეიძლება ითქვას, ბურდონი ზუსტად ამ განსაკუთრებული ნივთიერებისაგან შეიქმნა, მაგრამ ამავე დროს ჩვენ თავად ვცხოვრობთ, ან დროებით ვრჩებით ამ კოლექტიური უნიკონის სუბსტანციაში და იქ მყოფნი ისე მოხერხებულად ვგრძნობთ თავს, როგორც თევზი წყალში. მუსიკალური ნივთიერება ეკუთვნის მუსიკას მოქმედებაში და, ამდენად, მუსიკასა და მუსიკოსებს თანაბრად.

ჩვეულებრივ, ჩვენ მუსიკალურ სუბსტანციას მივიჩნევთ, როგორც ღვთივ ბოძებულს, რომელიც ყოველგვარი განსჯის გარეშე მოგვეცა და რადგან უკვე ვფლობთ მას, ვეღარც ვამჩნევთ. ადამიანს სჭირდება აღქმითი შოკი, რათა ამ მოვლენის არსს ჩანვდეს. ასეთი შოკის ერთ-ერთი მაგალითია საუბრიდან სიმღერაზე გადასვლა. გაგისხენებ ნაწყვეტს ვიქტორ ცუკერქანდლის წიგნიდან (*Zucker-krankel, 1973*), რომელიც საოპერო კვარტეტს ოთხ ადამიანს შორის საუბარს ადარებს: „ოთხი პერსონაჟი იწყებს სიმღერას საუბრის ნაცვლად, და სურათი დაუყოვნებლივ იცვლება. რაც ერთად მიდიოდა, ცალკეედება, წესრიგი ცვლის უწესრიგობას, უაზრობა იცვლება შინაარსით, ყოველი ინდივიდუალური ტონალური საუბრის აზრი იკვეთება და ამ ოთხი სხვადასხვა მნიშვნელობის ხმათა შეერთებით აღმოცენდება არა მნიშვნელობის რღვევა, არამედ სუპერმნიშვნელობა, მთლიანობის მნიშვნელობა“. ავტორი დასძენს, რომ ეს შეუძლებელი იქნებოდა „აუდიტორული სივრცის წესრიგის“ გარეშე.

მართლაც, მუსიკალური სუბსტანცია შეიძლება ლოგიკურად მოთავსდეს მუსიკალური ბგერის სამი ცნობილი ფენომენის – ტემბრის, ბგერის სიმაღლისა და ხანგრძლივობის – გვერდით. მაგრამ ეს სამივე ფენომენი არსებობს მხოლოდ ამა თუ იმ განსაკუთრებული მუსიკალური სუბსტანციის პირობებში, რომელსაც ყოველთვის აქვს რაიმე სახის „ექსისტენციალური არსი“.<sup>2</sup> ამგვარად, ჩვენ გვაქვს არა სამი, არამედ ოთხი ძირითადი მუსიკალური ელემენტი – ტემბრი, ბგერის სიმაღლე, ხანგრძლივობა და მუსიკალური სუბსტანცია. ჩვენ ვერ დავიყვანთ მუსიკას ბგერათა სუბსტანციამდე, მაგრამ ასევე ვერ ავარიდებთ თავს იმ ფენომენს, რომელიც ნებისმიერი მუსიკის შექმნის საფუძველია.

ამიტომ ვერ მივიჩნევთ სასიმღერო სტილისა და ხმის წარმოქმნის განხილვას<sup>3</sup> მუსიკალური სუბსტანციის კვლევად. ისინი ატარებენ სპეციფიკურ ტონალურ თვისებებსა და რიტმულ მოძრაობებს, მაგრამ არა ისეთ მთავარ მოვლენას, როგორიც ესაა. მათი სიახლე მდგომარეობს არა საგნის არსში, არამედ მათ მიდგომაში მუსიკასთან – როგორც ბგერასთან. ჩემი სიახლე კი სწორედ საგნის არსშია – და მწამს, რომ ჩვენ უნდა შევიცნოთ მუსიკალური სუბსტანციის, როგორც *ნებისმიერი მუსიკის ექსისტენციალური ატრიბუტის* ნამდვილი ფენომენი.

ეთნოსმენის ფენომენს აგრეთვე აქვს ის ძირითადი „ექსისტენციალური არსი“, რომელიც აშკარად ჩანს „მუსიკალური სუბსტანციის“ ცნებაში. მხოლოდ იმ მუსიკოსს, რომელიც *ცხოვრობს* ამ განსაკუთრებულ მუსიკალურ სუბსტანციაში, აქვს შესაბამისი ეთნოსმენა.

ამ ორი ახალი კონცეფციის შემუშავების შედეგად „მრავალხმიანობა“ უნდა



განიხილებოდა არა მხოლოდ როგორც „მრავალ-აზროვნება“ და „პოლიფონიური სმენა“ (როგორც განხილული იყო პირველ სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ ჩემს ნაშრომში), არამედ (ასევე) როგორც „მრავალ-ქცევა“. ჩვენი მთავარი მიზანია – შევისწავლოთ ზეპირი მრავალხმიანობა როგორც მისი არტისტული გამოვლინების ცოცხალი პროცესი, რომელიც, ჩვეულებრივ, დამოკიდებულია ერთიმეორეზე – ეთნოსმენასა და შესაბამის მუსიკალურ სუბსტანციაზე.

ყოველივე ეს ხაზს უსვამს მრავალხმიანობისა და პოლიფონიური სმენის სოციალურ მასშტაბებს. ამ კუთხით, მე გავიხსენებ ცნებას „participation music“ (გერმანულად *Umgangsmusik*), „მუსიკაში მონაწილეობა“, რომლის შექმნაშიც ყოველივე ზემოაღნიშნული იღებს მონაწილეობას. ეს ცნება გერმანელმა მუსიკისმცოდნემ – ჰენრიხ ბესელერმა შემოიღო ნახევარი საუკუნის წინ (*Besseler*, 1959). ამ მონაწილეობითი მუსიკის შექმნა საჭიროებს „აქტიურ“, როგორც ის მას უწოდებს, ან „სინთეზურ“ სმენას, რომელიც მე-18 საუკუნის ვენის კლასიციზმის დამახასიათებელი თვისება იყო და დავამატებ, ყოველთვის იყო მსოფლიო ზეპირი ტრადიციის მახასიათებელი. „აქტიურ-სინთეზური“ სმენა წარმოადგენს მუსიკისადმი მონაწილეობითი მიდგომის საშუალებას. მე სრულიად ვეთანხმები ბესელერს, მაგრამ ამ ცნებას უნდა დავურთოთ ჩემი ორი კონცეფცია, რომელზეც ვსაუბრობდი, კერძოდ – ეთნოსმენა და მუსიკალური სუბსტანცია. ბესელერის „აქტიურ-სინთეზურ“ სმენას უნდა ქონდეს ეთნიკური კომპონენტი: მონაწილეობითი მუსიკის შექმნა საჭიროებს შესაბამის ეთნოსმენას, რომელიც, თავის მხრივ, არსებობს შესაბამისი მუსიკალური სუბსტანციის ბგერათა სამყაროში. შედეგად, *Homo Polyphonicus* იქცევა მუსიკალური სუბსტანციის თვისებების მიხედვით, რომელსაც აქტიურ-სინთეზური ეთნოსმენის თვისებები მართავს (იხ. ცხრილი 1).

იმისათვის, რომ ჩემი მოსაზრება მუსიკალური სუბსტანციის შესახებ უფრო ნათელი გახდეს, ნება მიბოძეთ, მთლიან სიმფონიურ ორკესტრს გაზვიადებით ვუწოდო ერთი ძირითადი მუსიკალური სუბსტანცია. თქვენ ადვილად შეგიძლიათ გაიხსენოთ ერთი და იმავე მუსიკის რამდენიმე განსხვავებული გაორკესტრება, რომელიც ამ მუსიკის განსაკუთრებულ ინტერპრეტაციებს ასახავს, მაგრამ მკვეთრად ვერ ცვლის მის მნიშვნელობას. გარდა ამისა, ორკესტრი უამრავი მუსიკალური ტემბრისაგან შედგება, მაგრამ მთლიანობაში ის წარმოადგენს ერთ მუსიკალურ სუბსტანციას, რომელიც საკმაოდ განსხვავდება სხვა სახის ორკესტრების მუსიკალური სუბსტანციებისაგან (წარმოიდგინეთ ინდონეზიური გამელანი) და ყოველი ვოკალური მუსიკის შექმნისაგან (მაგ. რუსული, სლოვაკური, მორდოვეური და სარდინიული გლეხთა ჯგუფების პოლიფონიური სიმღერა). გამელანს, თავის მხრივ, აქვს ბევრი განსაკუთრებული ტემბრი, მაგრამ ყოველი მათგანი არსებობს და აგრძელებს ცხოვრებას ერთსა და იმავე მუსიკალურ სუბსტანციაში. თუმცა, ზეპირი ტრადიციების ვოკალური მუსიკის სამყაროში ხშირად სრულიად სხვა სურათს ვაწყდებით: მართლაც, ფოლკლორული გუნდები ზოგჯერ ნამდვილად წარმოუდგენელი იქნება არა მხოლოდ „აუდიტორიული სივრცის წესრიგის გარეშე“ (თუ ცუკერქანდლის გამოთქმას მოვიშველიებთ), არამედ სხვადასხვა მუსიკალური სუბსტანციების განსაკუთრებული (აუდიტორიული წესრიგის შიგნით) თანაარსებობის გარეშეც. მრავალხმიანი სიმღერისადმი მიმართული ხალხური ტერმინოლოგიის განხილვა დაგვეხმარება ეს ყველაფერი უკეთ გავაცნობიეროთ.

### 3. ფოლკლორის ტერმინოლოგია

ჩვენი გლეხები, ტრადიციული მუსიკა-ქმნადობის მატარებლები, არა მხოლოდ წარმოქმნიან განსაკუთრებულ მუსიკალურ სუბსტანციას, არამედ ახდენენ მის კონცეპტუალიზებას ე. წ. ხალხურ ტერმინოლოგიად.

ნება მიბოძეთ, შეგახსენოთ ცხრილი ჩემი წინა ნაშრომიდან, რომელიც შეიცავს ლატვიური ფოლკლორის ტერმინებს სამხმიანი ტრადიციული პოლიფონიისათვის (იხ. ცხრილი 2).

განსხვავება სოლო შემსრულებლებსა და გუნდს შორის მდგომარეობს არა მხოლოდ მათს გამოკვეთილ ფუნქციაში პოლიფონიური მთლიანობის შიგნით, არამედ აგრეთვე მათს მკვეთრად განსხვავებულ მუსიკალურ სუბსტანციაში: სოლო შემსრულებლები თითქმის საუბრობენ, როცა გუნდი მძლავრი დომინირებით მღერის ბურდონში გადასვლით, რომელსაც არ გააჩნია „საუბრის“ სუბსტანცია. ჩვენ გვესმის ორი განსხვავებული მუსიკალური სუბსტანცია მოქმედებაში და მათი განსხვავებულობა ჩვენს აღქმას უფრო ადვილსა და ღრმას ხდის.

ამ ორი საკმაოდ განსხვავებული მუსიკალური სუბსტანციის კომბინაცია წარმოადგენს უამრავი პოლიფონიური ტრადიციის ტიპურ მახასიათებელს, რამდენადაც ვიცი, ყველა აღმოსავლეთ სლავური და ბევრი აღმოსავლეთ ევროპული სტილისათვის.

მაგალითად, რუსეთის ჩრდილოეთში, მომღერლები საუბრობენ სქელ (*ò í ě ě*) და წვრილ (*ò í ě ě*) ხმებზე – თვისებაზე, რომელსაც, ჩემი აზრით, სხვადასხვა მუსიკალური სუბსტანციების თანაარსებობის გაცნობიერებასთან მიეყვართ. აღმოსავლეთ უკრაინის პოლტავის რეგიონში საუბრობენ გუნდური პოლიფონიის სამი პარტიის შესახებ შემდეგი ზმნების გამოყენებით: „*golosit*“ (სიტყვიდან „*ǫ ě ě ě*“) მაღალი პარტიისათვის, „*tiagne*“ („მიზიდვა“, „მოქაჩვა“) საშუალო პარტიისათვის, და „*gromit*“ („ქუხილი“) დაბალი (ბანის) პარტიისათვის. კვლავაც, ეს სამი ტერმინი აშკარად ეხება არა მხოლოდ სამი ვოკალური პარტიის სხვადასხვა ფუნქციებს, არამედ მათს სხვადასხვა მუსიკალურ სუბსტანციებს.

ამ მხრივ რამდენიმე მნიშვნელოვანი და ყურადსაღები ბუღალრული ფოლკლორის ტერმინი ჩაიწერა და გაანალიზა ტიმოთი რაისმა თავის ადრეულ სტატიაში „ბუღალრული მუსიკალური აზროვნების ასპექტები“ (Rice, 1980).

ავტორი მიუთითებს, რომ ბულგარეთის შოპის რეგიონის სოფლებში არსებობს პოლიფონიის, როგორც მრავალხმიანი სიმღერის (დასავლური ტერმინით) ნამდვილი კონცეფცია, ვიდრე ტემბრული კონტრასტი სოლო და გუნდურ სიმღერებს შორის. მომღერლები იცნობენ ორი სახის სიმღერას – *pesni na buchene* (ღმუილით, ბლავილით) და *pesni na vlachene* (ხოხვით, ჩანჩალით) (Rice, 1980:53). სასიმღერო ბეგერის სიმაღლეს ეწოდება *debel* (სქელი) და *tunak* (წვრილი), ისევე როგორც რუსულ სოფლებში. ავტორი მიიჩნევს, რომ წვრილი შეესაბამება მაღალ ტონალობას, ხოლო სქელი – დაბალ ტონალობას, თუმცა მე ვხვდები, რომ ეს ტერმინები უფრო უკავშირდება სხვადასხვა მუსიკალურ სუბსტანციებს. ტემბრებზე საუბრისას, რაისი ეხება შოპის მომღერლების ვოკალურ თვისებებს. მათი ხმები ორ ძირითად კატეგორიად იყოფა: სუფთა (ლერწმის მაგვარი) და უსუფთაო (კარაქის მაგვარი) ჯგუფები. ბევრ ანტიფონურ სიმღერაში ორივე ჯგუფი იყო და როგორც რაისი ხსნის, ქალები ამ ჯგუფებს ქმნიდნენ იმის მიხედვით, თუ როგორ ჟღერდა და ერწყმოდა მათი ხმები ერთმანეთს.

ფერ კიდევ მსჯელობის საგანია, თუ როგორ განვსაზღვრავთ ამ განსხვავებულობას – ტემბრის მიხედვით, თუ მუსიკალური სუბსტანციის მიხედვით.



ჩემი აზრით, ეს ორი ჯგუფი წარმოადგენს მუსიკალური სუბსტანციის ორ განსხვავებულ სახეობას და ბულგარელი მომღერლების უნარს, დამოუკიდებლად იარსებონ ამა თუ იმ განსაკუთრებულ სუბსტანციაში თავიანთი ნამდვილი ხმების ინდივიდუალური ტემბრით.

ზეპირ ტრადიციაში მუსიკალური სუბსტანციების ტემბრულ მრავალფეროვნებას მრავალხმიანი სიმღერის ფუნქციურ დიფერენციალზე მივყავართ, რაც, თავის მხრივ, სემანტიკურ მნიშვნელობას იძენს.

მუსიკალური სუბსტანცია მკვეთრად განსხვავდება მუსიკალური ტემბრისაგან. ეს უკანასკნელი გამოხატავს ხმის ან ტონალური ელფერის გამორჩეულ სონორულ თვისებას, მაგრამ არა მუსიკის არსს. ჩვენ შეგვიძლია შევცვალოთ შემსრულებელთა ტემბრი, მაგრამ ეს არ მიგვიყვანს განსხვავებული მუსიკის შექმნასთან. მაგრამ, თუ შევცვლით მუსიკის-ქმნადობით მუსიკალურ სუბსტანციას, თავად მუსიკა გახდება ეთნოფორებისათვის უცნობი. ამ ფენომენის კარგ მაგალითს ვხვდებით ევგენია ლინიოვას ნიგნში (1904), სადაც მოთხრობილია, თუ როგორ ვერ იცნეს მისმა მომღერალმა გლეხებმა თავიანთი საკუთარი ხალხური სიმღერა, რომელიც შესრულდა ტიპურ დასავლეთ ევროპული ქორალის არანჟირებით ოთხი ძირითადი პარტიისათვის. როცა იგი უმტკიცებდა მათ, რომ ეს მართლაც მათი საკუთარი სიმღერა იყო, ისინი გაოცდნენ: „არა“, თქვეს მათ, „ეს მომღერლები გერმანელებივით ასრულებენ მას“. რუსმა გლეხებმა ვერ შეძლეს ამ ცვლილებების მიღება, რადგანაც არა მხოლოდ გუნდური ფაქტურა, არამედ მისი მუსიკალური სუბსტანციაც კრიტიკულად შეცვლილი იყო იმ არანჟირებაში. აშკარაა, მუსიკალური სუბსტანციის თვისება აწესებს შესაბამისი სახის მელოდიისა და მუსიკალური ფაქტურის პარამეტრებს. შემთხვევითი არაა, რომ სერბიელი გლეხები მუსიკალურ ბგერასა და ტონს უწოდებენ „grlo“ (ყელს) (Petrovic, 1989): მათთვის ესაა ძალიან მატერიალური მუსიკალური ნივთიერება, აღსავსე თანდაყოლილი სინკრეტიზმით,<sup>4</sup> როგორც მუსიკის-ქმნადობით, და როგორც ვხედავთ, მუსიკის-კონცეპტუალიზების მდგომარეობით.

### დასკვნა

„ხმაში ჩვენ გვაქვს ორგანო, რომელიც ეხმიანება სმენას“, წერდა ჟან-ჟაკ რუსო (ციტირებულია Derida, 1998), და ახლა მე შემიძლია დავამატო – ჩვენი ეთნოსმენა შექმნილია ამა თუ იმ სახის მუსიკალური სუბსტანციისათვის.

1920-იანი წლების ერთ დღეს, ქართველმა ანატოლი კაკაბაძემ, შემდგომში თბილისის ეროვნული მუზეუმის დირექტორმა, დიდებულ რუს პოეტს, ოსიფ მანდელშტამს, უთხრა: „ბეთჰოვენი ძალიან ტკბილია ჩემთვის“ და შეჩერდა (Mai - ääëø òài, 1991). ეს გახლავთ გულმოდგინე მწერლის მიერ ჩანიშნული მართლაც შესანიშნავი აღსარება, რომელსაც მე დღეს ვიხსენებ, როგორც კიდევ ერთ თვალსაჩინო ჭეშმარიტებას ეთნოსმენის ძალისა და მუსიკალურ სუბსტანციასთან მისი კავშირის შესახებ.

მჯერა, რომ გამოკვეთილი მუსიკალური სუბსტანციებისა და ჰარმონიის მქონე ქართული პოლიფონიის „კვარტებისა და სეკუნდების“ სამყაროდან ბეთჰოვენიც კი, თავისი ტიპური „გერმანული აკორდებით“ სამხმოვანებებში, მართლაც „უზომოდ ტკბილად“ ჟღერს. ეს არის *Homo Polyphonicus*-ის ეთნოსმენა მოქმედებაში.

## შენიშვნები

<sup>1</sup> ეს იდეები შემუშავებული იყო ავტორის მიერ სპეციალურ სტატიაში სათაურით „ეთნიკური სმენა სოციო-კულტურის საზღვრებში: მრავალეთნიკური მსმენელის იდენტიფიკაციისაკენ“. Barilan University Collection of papers.

<sup>2</sup> მინდა მადლობა გადავუხადო დოქტორ სტეფან ბლუმს, რომელმაც 2002 წლის 16 აგვისტოს პირად წერილში შემომთავაზა და მიიჩნია, რომ ყურადღება გამემახვილებინა მსჯელობის ისეთ საკითხზე, როგორიცაა მუსიკალური სუბსტანცია.

<sup>3</sup> მაგ. იხილეთ ალან ლომაქსის ცნობილი კანტომეტრული ექსპერიმენტი – Folk Song Style and Culture, Washington, D. C., 1968; ან ბევრად უფრო ნაკლებ აღიარებული სტატია „Research on voice productions from diverse traditions: an appeal of hazzanim“ – ავტორი ჰოვარდ ბ. როთმენი (Journal of Synagogue Music, Vol. 21, no.2, Dec. 1991).

<sup>4</sup> სინკრეტიზმი, ბერძნული სიტყვიდან „შერევა, შეერთება“, წარმოადგენს არაპარმონიული ელემენტების შერევისა და კომბინირების სისტემას (Encyclopedia Britannica).

თარგმნა ნინო ხიფაშელმა



sing it like Germans do.” Russian peasants were not able to accept that rendition because not only the choral texture but also its musical substance was critically altered in that arrangement. It is evident that the quality of musical substance sets the parameters for the corresponding type of melody and musical texture. It is not by chance that Serbian peasants call musical sound and tone “grlo” (throat)<sup>11</sup>: for them this is very much a *material* musical substance full of inborn syncretism<sup>12</sup> as a condition of music-making and, as we see, music-conceptualizing.

### Conclusion.

“In the voice we have an organ answering to hearing,” wrote Jean-Jacques Rousseau<sup>13</sup>, and I can add now – our ethnohearing is designed for this or that kind of musical substance.

One day in the 1920s, a Georgian Anatoly Kakavadze, director of the then Tiflis National Museum, said to Osip Mandelstam, the great Russian poet: “Beethoven is too sweet for me,” and stopped short<sup>14</sup>. It is an extraordinary confession remarkably taken down by the acute writer. Today I am remembering that accidental declaration of a Georgian as another eloquent evidence of the power of ethnohearing and its connection to musical substance. I believe that from the musical realm of the “fourth-and-second” Georgian polyphony with its distinguished both musical substance and harmony, even Beethoven with his typically “German chords” in triads sounds *too sweet*, indeed. Ethnohearing of *Homo Polyphonicus* in action.

### Notes and References

<sup>1</sup> Izaly I. Zemtsovsky. “Polyphony as a Way of Creating and Thinking: The Musical Identity of Homo Polyphonicus,” *The Proceedings of the First International Symposium on Traditional Polyphony* (2002). Tbilisi, 2004.

<sup>2</sup> Hood, Mantle. “The Challenge of ‘Bimusicality’,” *Ethnomusicology*, 1960, no. 4.

<sup>3</sup> See more: Zemtsovsky, Izaly. “Folk Music Text as Document of a Specific Ethnoperception,” *Seventh European Seminar in Ethnomusicology* (Berlin, 1990), p. 493-96.

<sup>4</sup> These ideas have been elaborated by the author in a special article entitled “Ethnic Hearing in the Socio-Cultural Margins: Towards the Identity of *Homo Musicans Polyethnoaudiens*,” publication pending, Bar Ilan University *Collection of papers*.

<sup>5</sup> Victor Zuckerkandl. *Sound and Symbol: Music and the External World*. Princeton University Press, 1973, p. 332-33 (Bollinger Series XLIV).

<sup>6</sup> I would like to extend thanks to Dr. Stephen Blum (CUNY) who, in a private letter dated August 16, 2002, convincingly suggested that I emphasize this very aspect in my discussion of the issue of musical substance.

<sup>7</sup> See, for instance, the well-known *cantometric* experiment of Alan Lomax (*Folk Song Style and Culture*, Washington, D.C., 1968) or much less known article “Research on voice productions from diverse traditions: an appeal to hazzanim” by Howard B. Rothman (*Journal of Synagogue Music*, vol. 21, no. 2 (Dec. 1991), p. 5–12. The timbre as the “parameter, so affective yet difficult to discuss analytically,” has been recently studying in the article “Dhim, kam, cappu, pottu: Timbral discourses and performances among temple drummers in Kerala, India” by Rolf Goesbeck, in the *Yearbook for Traditional Music*, vol. 35 (2003), p. 39–68. The instances can be easily multiplied.

<sup>8</sup> Heinrich Bessler. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin: Akademie-Verlag, 1959.

<sup>9</sup> See the *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 12 (1980), p. 43–66.

<sup>10</sup> Yevgeniya Linyova [Lineff]. *Velikoruskie pesni v narodnoj garmonizatsii*. T. 1. SPb., 1904. See the English edition: *The Peasant Songs of Great Russia As They Are In the Folk's Harmonization. Collected and Transcribed from Phonograms, by Eugenie Lineff*. Publ. by the Imperial Academy of Science, 1905.

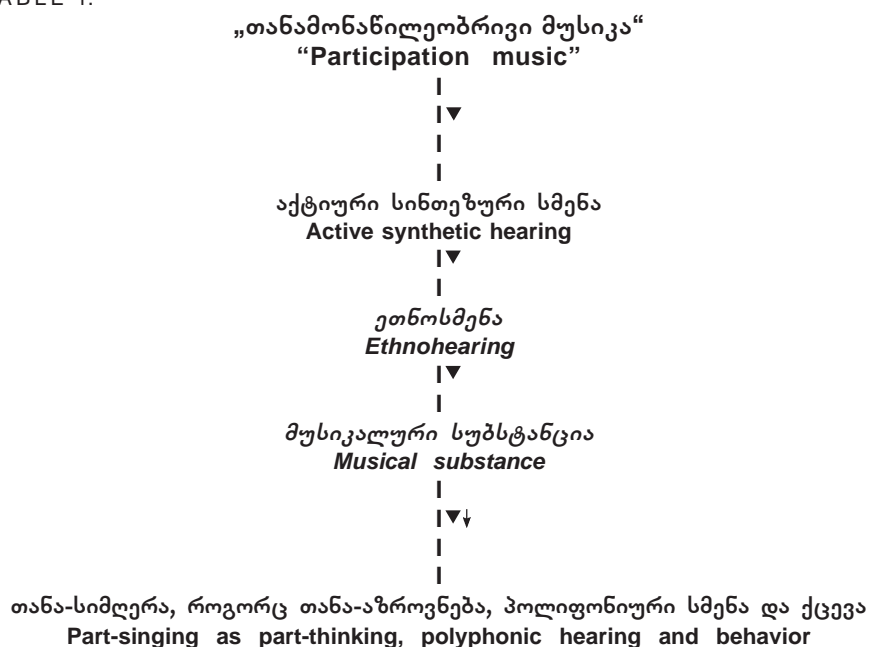
<sup>11</sup> Radmila Petrovic. *Srpska Narodna Muzika: Pesma kao Izraz Narodnog Muzickog Misljenja*. Beograd: SANU, 1989, s. 82.

<sup>12</sup> *Syncretism*, from Greek 'mingle or blend', is the act or system of blending, combining or reconciling inharmonious elements (*Encyclopedia Britannica*).

<sup>13</sup> Quote after: Jacques Derrida. *Of Grammatology*. Transl. by G.Ch.Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998, p. 97.

<sup>14</sup> Osip Mandelshtam. *Collected works*, vol. 3-4. Moscow, 1991, s. 157 (originally in Russian).



ცხრილი 1.  
TABLE 1.ცხრილი 2.  
TABLE 2.

**სამი ლატვიური ხალხური ტერმინი სამხმან**  
**ტრადიციულ პოლიფონიაში**  
(კარლ ბამბატის, 1983, მიხედვით)  
**Three Latvian Folk Terms in Three-Part Traditional Polyphony**  
(according to Karl Brambats, 1983)

1. *teicēja* or *saucēja* – nomina agentis ზმნიდან *teikt* (თქმა, მოყოლა) და *sankt* (დაძახება, დაყვირება) – განსაზღვრავს ტრადიციული გუნდის პირველ, წამყვან სოლისტებს.  
*teiceñja* or *sauceñja* – nomina agentis from the verbs *teikt* (to tell, say, recite) and *sankt* (to call, cry, shout) – designates the first soloists, the leader of traditional choir;
2. *locí tája* – წარმოებული *locí t-*დან (დახურვა, გაღუნვა, ხმის ტრიალი, გადახვევა, ხვეული) – განსაზღვრავს მეორე სოლისტს.  
*loci ñtañja* – from *loci ñt* (to fold, bend [to and fro], bow, to let the voice twist, wind, meander) – designates the second soloist;
3. *vilcéjas* – წარმოებული *vilkst-*დან (გადაადგილება, გაყვანა, კვალი) – განსაზღვრავს დაბალ ხმას.  
*vilceñjas* (feminine plural) – from *vilkst* (to pull, drag, draw, trail) – designates the drone singers.

**“INTERROGO ERGO COGITO” – „ვიძლიავე შიკითხვაზე,  
მაშასადამე, ვარსებოვ“: რესპონსორული სიმღერა და  
ადამიანური აზროვნების საწყისები**

ჩემს ადრინდელ მოხსენებებში და პუბლიკაციებში არაერთხელ აღმინიშნავს, რომ მრავალხმიანობის გენეზისის საკითხი უშუალოდ არის დაკავშირებული ადამიანური ენის, მეტყველებისა და აზროვნების საკითხებთან (იხ. ჟორდანი 1988, 1988ა, 1989, 1997, 2000, 2002, 2003). ამჯერად მე არ მექნება საუბარი დანაწევრებული მეტყველების განვითარებაზე (რამაც, ჩემი უდიდესი მიხედვით, წარმოქმნა მრავალხმიანობის კერების გავრცელების დღეისათვის არსებული უცნაური სტრატეგიკაცია ჩვენს პლანეტაზე) და, შესაბამისად, არ მექნება საუბარი არც მრავალხმიანობის და ანთროპოლოგიური მონაცემების დამთხვევაზე, არც მეტყველების პათოლოგიებზე და არც ფონოლოგიური სისტემის ათვისების თავისებურებებზე სხვადასხვა პოპულაციებში.

ამჯერად საუბარი მექნება იმაზე, რომ მრავალხმიანობის ფენომენს აქვს ორი ფაქტორი, რომელთა გაუთვალისწინებლობა ძალიან ცალმხრივ შეხედულებას გვიქმნის მრავალხმიანობაზე, როგორც მოვლენაზე. ესენია **სოციალური ფაქტორი** (ანუ მრავალხმიანობა არის ჯგუფური სიმღერა, სოციალური ურთიერთობა სიმღერის საშუალებით), და **მუსიკალური ფაქტორი**, (ანუ მრავალხმიანობა არის ორი ან მეტი ბგერის ერთდროული ჟღერადობა).

მუსიკისმცოდნეობაში დამკვიდრებული საუკუნოვანი ტრადიციის მიხედვით ტერმინ „მრავალხმიანობაში“ იგულისხმება მხოლოდ **მუსიკალური ფაქტორი**, ანუ ორი ან მეტი განსხვავებული სიმაღლის ბგერის ერთდროული ჟღერადობა, და არავითარი ყურადღება არ ექცევა სოციალურ ფაქტორს. ჩემი მოხსენების ძირითადი მიზანი არ არის, რომ ძირეულად შეიცვალოს ტერმინ „მრავალხმიანობის“ არსებული გაგება, მაგრამ გადაჭრით ვაცხადებ, რომ მრავალხმიანობის ფენომენის როგორც წარმოშობაში, ისე მის დღევანდელ ფუნქციონირებაში **სოციალური ფაქტორი** უდიდესი როლი ჰქონდა და აქვს, და ამისი გაუთვალისწინებლობა სრულებით გაუმართლებელია.

თუ დავაკვირდებით, ძნელი შესამჩნევი არაა, რომ ეს ორი ფაქტორი (ან ორი კრიტერიუმი – სოციალური და მუსიკალური) შეიძლება არ ემთხვეოდეს ერთმანეთს. კერძოდ, მაგალითად, სოციალური კრიტერიუმის მიხედვით უნისონში ჯგუფური სიმღერა არის მრავალხმიანობა, რადგან საქმე გვაქვს ადამიანთა კოლექტივის წევრების ერთდროულად მუსიკალურ ურთიერთობასთან (მაგალითად, რიტუალში მონაწილეობის დროს, სოციალური თავყრილობის დროს, სტადიონზე სიმღერისას, ანდა ნაციონალური ჰიმნის შესრულებისას). რაც შეეხება მუსიკალურ კრიტერიუმს, ამ მხრივ ერთი ადამიანის სიმღერასა და ადამიანთა ჯგუფის მიერ უნისონში სიმღერას შორის პრინციპული განსხვავება არ არსებობს. სწორედ ამიტომ უნისონური სიმღერა უწყოყმანოდ არის მიკუთვნებული ერთხმიანობის სფეროს. ჯგუფური უნისონური სიმღერა მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხდება საინტერესო მრავალხმიანობის თვალსაზრისით (მუსიკალური კრიტერიუმის მიხედვით), თუ მომღერლები გადაუხვევენ მკაცრი უნისონიდან და ვარიანტულ-ჰეტეროფონულ ფაქტურას ქმნიან.

მეორე მხრივ, შეიძლება შეგვხვდეს საპირისპირო მოვლენაც, ანუ როდესაც მუსიკალური ფაქტორის მიხედვით გვაქვს მრავალხმიანობა, მაგრამ არა გვა-



ქვეს სოციალური მრავალხმიანობა. ასეთ მოვლენასთან გვაქვს საქმე ცენტრალურ აზიაში და მიმდებარე რეგიონებში გავრცელებული უნიკალური მოვლენის, სოლო ორხმიანობის (ობერტონული სიმღერის) შემთხვევაში. მუსიკალური კრიტერიუმის მიხედვით, ობერტონული სიმღერა არის მრავალხმიანობა, რადგან მასში ერთდროულად ჟღერს ორი სიმალღებრივად განსხვავებული ბგერა, მაგრამ სოციალური კრიტერიუმის მიხედვით ეს არ არის მრავალხმიანობა, რადგან შემსრულებელი უმეტესად მარტო მღერის, და შესაბამისად, ამ დროს არ ხდება აქტიური მუსიკალურ-სოციალური ურთიერთობა (თანაინტონირება). უფრო მეტიც, ხშირად ობერტონული სიმღერის ყოფაში შემსრულებელს მსმენელიც კი არა ჰყავს. სოციალური კრიტერიუმის მიხედვით სოლო ორხმიანობა მხოლოდ მაშინ იქცევა სოციალურ მრავალხმიანობად, როცა რამდენიმე შემსრულებელი ერთდროულად ასრულებს ობერტონული ორხმიანობის ნიმუშს.

რა თქმა უნდა, არსებობს მუსიკალურ კულტურათა მთელი რიგი, რომლებშიც ვხვდებით მრავალხმიანობას როგორც სოციალური, ისე მუსიკალური ფაქტორების მიხედვით (როგორც ეს არის საქართველოში, ევროპის მთელ რიგ ქვეყნებში, აფრიკის დიდ ნაწილში, პოლინეზიაში და ასე შემდეგ), მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ არსებობს მუსიკალურ კულტურათა დიდი რაოდენობა, რომლებსაც მხოლოდ სოციალური (ან მუსიკალური) მრავალხმიანობა ახასიათებთ. ამისდა შესაბამისად, როდესაც ამ სტატიაში ვიყენებ ტერმინ „მრავალხმიანობას“, ვგულისხმობ ისეთ კულტურას, რომლებშიც ვხვდებით მრავალხმიანობას როგორც სოციალური, ისე მუსიკალური ფაქტორების მიხედვით, ხოლო ორ დანარჩენ შემთხვევაში მე შესაბამისად გამოვიყენებ ტერმინებს „სოციალური მრავალხმიანობა“ და „მუსიკალური მრავალხმიანობა“.

ახლა გადავხედოთ მსოფლიოს რეგიონებს და დავაკვირდეთ, თუ რა სურათს მივიღებთ, თუ შევისწავლით მრავალხმიანობის გავრცელებას (1) მხოლოდ მუსიკალური, (2) მხოლოდ სოციალური, და (3) კომბინირებული მუსიკალურ-სოციალური ასპექტების მიხედვით.

(1) **მხოლოდ მუსიკალური ფაქტორის** მიხედვით შედგენილი მრავალხმიანობის რუკა ფაქტობრივად ზუსტად ემთხვევა მუსიკისმცოდნეობაში მიღებულ მრავალხმიანობის კერების რუკას (ასეთი რუკა შეგიძლიათ იხილოთ, მაგალითად, ჩემს 1989 წელს გამოსულ მრავალხმიანობისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში, გვ. 307). ეს დამთხვევა არ იქნება გასაკვირი, თუ კიდევ ერთხელ გავიხსენებთ, რომ სამუსიკისმცოდნეო ტრადიციის მიხედვით სწორედ მუსიკალური ფაქტორის მიხედვით ახდენენ მრავალხმიანი კულტურების იდენტიფიკაციას.

(2) პრინციპულად სხვა სურათს მივიღებთ, თუ დავინყებთ მრავალხმიანი კულტურების რუკის შედგენას **მხოლოდ სოციალური ფაქტორის** მიხედვით. ასეთ რუკაში გაერთიანდებიან ის კულტურები, რომლებშიც ამა თუ იმ ჟანრის სიმღერებში ტრადიციულად მიღებულია ერთობლივი, ჯგუფური სიმღერა. როცა ამ ფაქტორის მიხედვით დავინყე მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონების შესწავლა, საოცარ სურათს ნავაწყდით. როგორც აღმოჩნდა, მსოფლიოში ფაქტობრივად არ გვხვდება კულტურა, რომელშიც საერთოდ არ არსებობს ჯგუფური სიმღერა. ჩამოთვლამ ძალიან შორს რომ არ წაგვიყვანოს, მხოლოდ აღვნიშნავ, რომ ჯგუფური სიმღერის მყარ ტრადიციებს ვხვდებით ისეთ ცნობილ ერთხმიან კულტურებში, როგორიცაა, მაგალითად, ჩინური ანდა ამერიკელი ინდიელების მუსიკა (იხ. შესაბამისი სტატიები 2000 წელს გამოსულ თანამედროვეობის ყველაზე სრულყოფილ ეთნომუსიკისმცოდნურ ენციკლოპედიურ გამოცემაში – ათტომიან „მსოფლიო მუსიკის გარლანდის ენციკლოპედიაში“, ნიუ იორკი, 2000).

(3) **ორივე (სოციალური და მუსიკალური) ფაქტორების** მიხედვით შედგენი-

ლი მრავალხმიანობის რუკა საკმაოდ ახლოსაა მრავალხმიანობის მხოლოდ მუსიკალური ფაქტორის მიხედვით შედგენილ რუკასთან. კორექცია იქნება შესატანი მხოლოდ სოლო ორხმიანობის (ობერტონული სიმღერის) გავრცელების რეგიონებში, რადგან, როგორც ადრევე აღვნიშნე, სოციალური კრიტერიუმის მიხედვით სოლო ორხმიანობა არ არის მრავალხმიანობა. შესაბამისად, ერთიანი (მუსიკალური და სოციალური ფაქტორების მიხედვით შედგენილი) რუკა უფრო ნაკლები რეგიონების მომცველი იქნება, ვიდრე მუსიკისმცოდნეობაში დღეისათვის მიღებული მრავალხმიანობის რუკა, რომელიც მხოლოდ მუსიკალურ ფაქტორს ეყრდნობა.

შესაბამისად, თამამად უნდა ითქვას, რომ სოციალური მრავალხმიანობა გაცილებით უფრო ფართოდ არის გავრცელებული მსოფლიოში, ვიდრე მუსიკალური (ან მუსიკალურ-სოციალური) მრავალხმიანობა. უფრო მეტიც, იმის გამო რომ სოციალური მრავალხმიანობა მოიცავს მსოფლიოს ფაქტობრივად ყველა რეგიონს და ყველა კულტურას, შეიძლება ითქვას, რომ *სოციალური მრავალხმიანობა (ჯგუფური სიმღერა) ადამიანთა მუსიკალური კულტურის, და უფრო მეტიც, ადამიანთა ვოკალური კომუნიკაციის ერთ-ერთ უძლიერეს უნივერსალურ ნარმოადგენს.*

ჯგუფური სიმღერის, ანუ სოციალური მრავალხმიანობის გავრცელების არეალებზე დაკვირვებისას კიდევ ერთმა მოვლენამ მიიქცია ჩემი ყურადღება: მსოფლიოს ფაქტობრივად ყველა რეგიონში და ყველა კულტურაში გავრცელებულია ჯგუფური სიმღერის ერთ-ერთი კონკრეტული ფორმა – რესპონსორული (ანუ კითხვა-პასუხის ფორმაზე აგებული) სიმღერა. რესპონსორული სიმღერა გავრცელებულია არა მარტო მრავალხმიან კულტურებში, არამედ მუსიკალური ფაქტორის მიხედვით ყველა ერთხმიან კულტურაშიც. ჩემი დაკვირვების მიხედვით, სოციალური მრავალხმიანობის ესოდენ ფართო გავრცელება მუსიკალური ერთხმიანობის მქონე კულტურებში, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ შესრულების რესპონსორული ფორმის გავრცელებასთან არის დაკავშირებული (როგორც წესი, ამ კულტურებში სოლისტის მელოდიას პასუხობს უნისონური გუნდი ან სხვა სოლისტი). შესაბამისად, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ რესპონსორული სიმღერა ადამიანური მუსიკალური კულტურის და უფრო ფართოდ – ადამიანური კომუნიკაციის კიდევ ერთი უძლიერესი უნივერსალია.

ზოგადასაკაცობრიო უნივერსალიის არსებობა მიგვანიშნებს, რომ განხილული მოვლენის სათავეები იმ უძველეს ეპოქას უნდა განეკუთვნებოდეს, როდესაც ადამიანთა სხვადასხვა გეოგრაფიულ რასებად დაყოფა ჯერ არ იყო დაწყებული. შესაბამისად, როგორც ჩანს, ჯგუფური და რესპონსორული სიმღერის სანყისები ადამიანური ევოლუციის ადრეულ ეპოქებშია საძიებელი.

სანამ რესპონსორული სიმღერის (ანუ სოციალური მრავალხმიანობის) წარმოშობის ევოლუციურ მნიშვნელობაზე ვისაუბრებთ, საჭიროა მოკლედ შევეხო სოლო ორხმიანობის ფენომენის წარმოშობის საკითხს. როგორც ადრევე აღვნიშნე, რესპონსორული სიმღერისგან განსხვავებით სოლო ორხმიანობა მუსიკალურად მრავალხმიანობაა, თუმცა სოციალურად იგი არ არის მრავალხმიანობა.

მუსიკისმცოდნეობაში არსებობს აზრი, რომ სოლო ორხმიანობის ფენომენის ძირები ევოლუციურად ძალიან ღრმა ეპოქებს შეიძლება უკავშირდებოდეს. ეს შეხედულება ეყრდნობა, უპირველეს ყოვლისა, თვით სოლო ორხმიანობის საშემსრულებლო სტილს და მეტად თავისებურ, თითქოსდა არაადამიანურ ხმოვანებას. რა თქმა უნდა, ნებისმიერი მოვლენის ისტორიული ძირების კვლევა ყოველთვის დიდ ეჭვებს იწვევს, მაგრამ თუ მაინც შევეცდებით ამა თუ იმ მოვლენის წარმოშობის ისტორიის აღდგენას, არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება დავეყ-



რდნოთ ამ მოვლენის მხოლოდ ჩვენეულ სმენით-ემოციურ შეფასებას. ჩემი ღრმა რწმენით, რაც არ უნდა არქაულად გვეჩვენებოდეს ესა თუ ის სასიძლერო სტილი, მისი წარმოშობის გზებისა და ხნიერების დასადგენად აუცილებელია გავითვალისწინოთ და გავაანალიზოთ მონაცემებისა და ფაქტორების მთელი რიგი. კერძოდ, თუ მონაცემები იძლევა ამის საშუალებას, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ამ მოვლენის გავრცელების გეოგრაფიული არეალი, ამ არეალში მიმდინარე ისტორიული და ეთნიკური პროცესები და შეძლებისდაგვარად, არც ისტორიული წყაროები დავივიწყოთ.

რა სურათს ვიღებთ ამ ფაქტორების მიხედვით სოლო ორხმიანობის ფენომენის შესწავლის შედეგად?

**გავრცელების არეალი.** თუ დავაკვირდებით სოლო ორხმიანობის გავრცელების არეალს, დავინახავთ, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი რეგიონები მოიცავს დასავლეთ ტუვას, ჩრდილო-დასავლეთ მონღოლეთს და ალტაე-საიანის მთიანეთს. სწორედ ეს რეგიონები ითვლება სოლო ორხმიანობის გავრცელების ყველაზე მნიშვნელოვან კერებად. სწორედ ამ რეგიონებში ვხვდებით სოლო ორხმიანობის მრავალფეროვან ფორმებს და მრავალრიცხოვან ტერმინოლოგიას. ეს საკმაოდ ერთიანი რეგიონია, და მოვლენის გეოგრაფიული გავრცელების პრინციპს თუ გავითვალისწინებთ (რომლის მიხედვითაც უფრო ძველი მოვლენები ინახება პატარა კუნძულების სახით, იზოლირებულ გეოგრაფიულ არეალებში), სოლო ორხმიანობა არ უნდა იყოს ძალიან არქაული მოვლენა.

**ისტორიული პროცესები.** გადავხედოთ ამ რეგიონში განვითარებულ ისტორიულ პროცესებს. მიუხედავად იმისა, რომ იგი დღეისათვის დასახლებულია აღმოსავლეთ აზიური (ან მოძველებული ტერმინოლოგიით – მონღოლოიდური) წარმოშობის მოსახლეობით, ჩვენი ნელთალრიცხვის მე-9 საუკუნემდე ამ ტერიტორიაზე ძირითადად ცხოვრობდა სრულიად განსხვავებული, ევროპეიდული ტიპის მოსახლეობა. მის შემადგენლობაში პრინციპული ცვლილებები დაიწყო სწორედ მე-9 საუკუნეში, როდესაც ინტენსიურმა მიგრაციებმა პრინციპულად შეცვალა დემოგრაფიული სიტუაცია. სწორედ მე-9 საუკუნეში მოხდა ევროპეიდული მოსახლეობის ინტენსიური შეცვლა აზიური მოსახლეობით. ამ პროცესს, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, არ ჰქონდა სრული მასშტაბი, და ანთროპოლოგიური მონაცემების მიხედვით ძველი ევროპეიდული მოსახლეობის სუბსტრატი დღესაც აშკარად შეინიშნება დასავლეთ ტუვაში, ჩრდილო-დასავლეთ მონღოლეთში, და ალტაე-საიანის მთიანეთში. სოლო ორხმიანობის დღევანდელი გავრცელების რეგიონებისა და ძველი ევროპეიდული მოსახლეობის სუბსტრატის გავრცელების დღევანდელი არეალების ესოდენ ზუსტი დამთხვევა მიგვანიშნებს, რომ ჩვენი ნელთალრიცხვის მე-9 საუკუნიდან ცენტრალურ აზიაში და მიმდებარე ტერიტორიებზე მიმდინარე ინტენსიური მიგრაციული პროცესები შეიძლება დაკავშირებული იყოს სოლო ორხმიანობის ფენომენის გენეზისთან.

**ისტორიული წყაროები.** ისტორიული წყაროების ერთ-ერთი უდიდესი ნაკლი ისაა, რომ დამწერლობითი ძეგლები, როგორც წესი, მსოფლიოს უმეტეს რეგიონებში ძალიან გვიან ჩნდება და, შესაბამისად, ვერ გვანვდიან ცნობებს ადრეული ეპოქების შესახებ. საბედნიეროდ, ჩინური ცივილიზაციის მიერ დამწერლობითი კულტურის ათასწლეულების სიღრმეში შექმნამ უნიკალური წერილობითი ინფორმაცია დაგვიტოვა არა მარტო უშუალოდ ჩინური მოსახლეობის, არამედ მოსაზღვრე რეგიონების მოსახლეობის შესახებაც. ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის ცნობები, რომელთა მიხედვითაც ცენტრალური აზიის რეგიონში მოსახლე ტომები გამოსცემდნენ „დაბალი ღრიალა ბანი-

სა და სტვენის მსგავსი ხმის შესამებაზე აგებულ“ უცნაურ საბრძოლო ყიჟინას. ამაზე უფრო ზუსტი აღწერა სოლო ორხმიანობის ჩვენთვის დღეისათვის ცნობილი ფენომენისა, ალბათ, ძნელი წარმოსადგენია. საყურადღებოა, რომ ეს ცნობები ჩნდება (და შემდგომ არაერთხელ მეორდება) მე-9 საუკუნის ჩინურ ისტორიულ ჩანაწერებში.

რა თქმა უნდა, ძნელია შორს მიმავალი დასკვნების გაკეთება მხოლოდ გავრცელების არეალის, ანდა მხოლოდ ანთროპოლოგიური, არქეოლოგიური და დამწერლობითი წყაროების საფუძველზე (ცალ-ცალკე), მაგრამ თუ ყველა ეს, თავისთავად დამოუკიდებელი მონაცემი ერთმანეთს ემთხვევა და ერთი მიმართულებით მიგვანიშნებს, მაშინ მეცნიერული ვარაუდი გაცილებით უფრო მეტ საფუძველს იკრებს და შეუდარებლად უფრო სარწმუნო ხდება. როგორც ჩანს, მიუხედავად არქაული ხმოვანების გარეგნული ეფექტისა, სოლო ორხმიანობა არ არის ძალიან არქაული სასიმღერო სტილი და ამ უნიკალური ტრადიციის გაჩენას, როგორც ჩანს, ბიძგი მისცა ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი და მეორე ათასწლეულების მიჯნაზე ცენტრალურ აზიაში მიმდინარე აქტიურმა ეთნოკულტურულმა პროცესებმა.

რა თქმა უნდა, სრულებით შემთხვევითია, თუმცა მაინც საინტერესოა, რომ ცენტრალური აზიის სოლო ორხმიანობის ფენომენის წარმოშობის სავარაუდო თარიღი ძალიან ახლოსაა ევროპული პროფესიული მრავალხმიანობის წარმოშობის თარიღთან, რომელიც, არსებული წყაროების მიხედვით ასევე მე-9 საუკუნეში ჩნდება.

შესაბამისად, ერთი მხრივ ჩვენ გვაქვს სოციალური მრავალხმიანობა (გამოვლენილი, უპირველეს ყოვლისა, რესპონსორული სიმღერის ფორმით), რომელიც მსოფლიო მუსიკალური კულტურების და ადამიანური კომუნიკაციის ერთ-ერთ უძლიერეს უნივერსალურ ნარმოადგენს, და როგორც ჩანს, ადამიანის ევოლუციის სანყის პერიოდს უკავშირდება, ხოლო მეორე მხრივ კი გვაქვს მხოლოდ მუსიკალური მრავალხმიანობა (ობერტონული სიმღერა – სოლო ორხმიანობა), რომელსაც საკმაოდ შეზღუდული გავრცელების არეალი აქვს, და რომელიც, როგორც ჩანს, დაახლოებით ათასი წლის ისტორიას ითვლის. როგორც ვხედავთ, მრავალხმიანობის ევოლუციის ისტორიაში განსაკუთრებული როლი სწორედ სოციალურ მრავალხმიანობას, და კერძოდ – რესპონსორულ სიმღერას უნდა შეესრულებინა.

რესპონსორული სიმღერის გაჩენა, ჩემეული მოდელის მიხედვით, უდიდესი მნიშვნელობის ევოლუციური მოვლენა იყო. ვოკალურ (ბგერათსიმადლებრივ, ანუ სასიმღერო) მედიუმზე აგებულ კომუნიკაციაში რესპონსორული სიმღერის გაჩენა იყო მიზეზი (ან შედეგი – ეს კიდევ სხვა ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხია!), პრინციპულად ახალი, ადამიანური, კითხვა-პასუხზე აგებული კომუნიკაციის გაჩენისა. მე აღარ ჩამოვთვლი დანვრელებით, თუ რა რევოლუციური სიახლეები შემოიტანა შეკითხვის ფენომენის გაჩენამ ადამიანურ აზროვნებაში და ენაში. ამ მოდელის თანახმად, შეკითხვის ფენომენის გაჩენა იყო ყველაზე დიდი კოგნიტიური რევოლუცია; ზღვარი, რომელმაც გამოჰყო ადამიანთა წინაპარი ცხოველთა სამყაროდან (შეკითხვის ფენომენის რევოლუციური მნიშვნელობის შესახებ შეგიძლიათ იხილოთ ჩემი სტატია 2002 წლის სიმპოზიუმის მასალებში, ასევე სხვა პუბლიკაციები, მაგ. Jordania, 2000, 2003)

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება რამოდენიმე დასკვნის გაკეთება:

➤ სოციალური მრავალხმიანობა (ანუ ჯგუფური სიმღერა) ისტორიულად იყო მუსიკალურ-კომუნიკაციური სისტემის ყველაზე უნივერსალურად გავრცელებული, და როგორც ჩანს, ყველაზე ადრეული ფორმა;

➤ სოციალური მრავალხმიანობის უნივერსალური გავრცელება მსოფლიო-



ში გვიდასტურებს, რომ თავისი არსით და საწყისებით მრავალხმიანობა, უპირველეს ყოვლისა, იყო სოციალური მოვლენა და მხოლოდ უფრო გვიანდელ ეპოქაში (დანაწევრებული მეტყველების მიერ დომინირების მოპოვების მერე) შეიძინა მან გამოკვეთილი მუსიკალური (და ესთეტიკური) ფუნქცია, თუმცა მრავალხმიანობის სოციალური ბუნება დღესაც აშკარაა;

➤ სოციალური მრავალხმიანობის ყველაზე ფართოდ გავრცელებული და ყველაზე ადრეული ფორმა (როგორც ერთხმიან, ისე მრავალხმიან კულტურებში) არის რესპონსორული სიმღერა;

➤ რესპონსორული სიმღერის გაჩენა ადამიანის ევოლუციურ ისტორიაში დაკავშირებული იყო ადამიანისათვის დამახასიათებელი უნიკალური კოგნიტიური შესაძლებლობის – შეკითხვის ფენომენის გაჩენასთან. უაღრესად საინტერესოა, რომ ლაბორატორიებში სპეციალურად განვრთნილ ადამიანისმაგვარ მაიმუნებზე (განსაკუთრებით შიმპანზებზე და ბონობოებზე) ჩატარებულმა ცდებმა გვიჩვენა, რომ მაიმუნებს წარმატებით შეუძლიათ ადამიანებთან საკმაოდ განვითარებული კომუნიკაცია, მათ შორის შეკითხვებზე პასუხის გაცემაც, მაგრამ ისინი ვერ სწავლობენ შეკითხვების თვითონ დასმას.

➤ შეკითხვების დასმის სინტაქსური სტრუქტურა მსოფლიო ენების ერთ-ერთ უძლიერეს უნივერსალიას წარმოადგენს (Chomsky, 1957). კიდევ უფრო უნივერსალური და ევოლუციურად ადრინდელი ჩანს შეკითხვის ინტონაციაზე დაყრდნობილი შეკითხვის დასმის გზა, რაც უნდა მომხდარიყო კომუნიკაციაში სინტაქსური სტრუქტურების გაჩენამდე. კარგად არის ცნობილი, რომ ნებისმიერი რასისა და ნაციონალობის ბავშვები სწორედ შეკითხვის ინტონაციაზე დაყრდნობით იძლევიან პირველ შეკითხვებს თავის ცხოვრებაში (Cruttenden, 1986).

➤ ადამიანური კომუნიკაციის ყველაზე რევოლუციური ცვლილება (შეკითხვებსა და პასუხებზე აგებული დიალოგური კომუნიკაციის გაჩენა), და ადამიანური კოგნიტიური განვითარების ყველაზე რევოლუციური ნახტომი (აღმოჩენა იმისა, რომ სხვა ადამიანები წარმოადგენენ უმდიდრეს საინფორმაციო წყაროს, რომელთა დახმარებითაც შეიძლება პრობლემების გადაჭრა) განხორციელდა პირველადი მუსიკალურ-კომუნიკაციური ეპოქის საზღვრებში, დანაწევრებული მეტყველების ფართოდ დამკვიდრებამდე.

ცნობილი გამოთქმის „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ“ (Cogito Ergo Sum) პერფერაზირებით „ვიძლევი შეკითხვას, მაშასადამე, „ვაზროვნებ“ (Interrogo Ergo Cogito) მინდოდა ხაზი გამესვა შეკითხვის ფენომენის გაჩენის მნიშვნელობისათვის ადამიანური აზროვნების ევოლუციაში. ჩემეული მოდელის მიხედვით, ადამიანური ენისა და აზროვნების განვითარების ისტორიაში მომხდარი ეს „ევოლუციური რევოლუცია“ უშუალოდ იყო დაკავშირებული ჯგუფური სიმღერის განვითარების ადრეულ ეტაპებთან.

### References

- Jordania, Joseph. (1988) Genezis mnogogolosia i problema proisxozhdenia chlenorazdel'noi rechi [Orgins of polyphony and the problem of genesis of articulated speech], in materials of the conference *Problems of Traditional Polyphony*, edited by Joseph Jordania, Tbilisi: Tbilisi State University Press. Pg 21-23. (In Russian.)
- Jordania, Joseph. (1988a) Narodnoe mnogogolosie, etnogenez i rasogenez [Folk polyphony, ethnogenesis and race genesis]. *Sovietskaia Etnografia* 2:23-33. (In Russian with English summary.)
- Jordania, Joseph. (1989). *Gruzinskoe traditsionnoe mnogogolosie v mezhdunarodnom kontekste mnogogolosnix kultur: k voprosu genezisa mnogogolosia* [Georgian traditional polyphony in international context of polyphonic cultures: The problem of origins of polyphony]. Tbilisi: Tbilisi State University Press. (In Russian with English summary.)
- Jordania, Joseph. (1997). Perspectives of interdisciplinary research of part-singing phenomenon, in *Ethnomusicology and historical musicology – Common goals, shared methodologies?* Erich Stockmann zum 70 Geburtstag. Edited by Christoph-Hellmut Mahling and Stephan Munch. Tutzing: Verlegt Bei Hans Schneider. Pg 211-216.
- Jordania, Joseph. (2000). Question intonation, speech pathologies, and the origins of polyphony, in *Problems of Traditional Polyphony*. Edited by Rusudan Tsurtsunia et al, Tbilisi State Conservatoire, pg. 143-155 (In Georgian with English summary.)
- Jordania, Joseph. (2001). Moral models and ethics in the study of the origins of choral polyphony, in *Problems of Polyphony in Sacred and Secular music*. Edited by Rusudan Tsurtsunia et al, Tbilisi State Conservatoire, pg 328-345. (In Georgian and English)
- Jordania, Joseph (2002) Etnomuzikologia: mezhdisciplinarnie perspektivi. [Ethnomusicology: Interdisciplinary prospects] in *The art of the oral tradition: Historical Morphology*. Edited by Nailia Almeeva et al. Russian Institute for the History of the Arts: Sankt-Petersbourg. Pg 236-249. (In Russian.)
- Jordania, Joseph. (2003) Multidisciplinary approach to the problem of the origins of vocal polyphony. In *The First International Symposium on Traditional Polyphony*. Edited by Rusudan Tsurtsunia and Joseph Jordania. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire, pg 79-89. (In Georgian and English.)
- Chomsky, Noam. (1957). *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton, 1957. Reprint. Berlin and New York, 1985.
- Cruttenden, Alan. (1986). *Intonation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schneider, Marius. (1969). (1st edition 1934, 1935). *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. Tutzing: Schneider.

## არის მრავალხმიანობა მხოლოდ ადამიანური მოვლენა...

და შესაძლებელია თუ არა ისეთი ევოლუციური მოდელის შექმნა, რომელიც ადამიანის მრავალხმიანი სიმღერის წარმოშობის გაგებაში დაგვეხმარება?

მოხსენების პირველი ნაწილი ეძღვნება მრავალხმიანობას, რომელიც არსებობს უსულო საგნებისა და მოვლენების მიერ გამოცემულ სინქრონულ ბგერებში – მდინარის ხმიდან ტრანსპორტის ხმამდე. მეორე ნაწილში განხილულია ცხოველების ცხოვრებისა და აზროვნების განვითარება, რაც ზეგავლენას ახდენს იმაზე, თუ როგორ ახორციელებენ ისინი ვოკალიზაციას ანუ სიმღერას.

7000-ზე მეტი წლის წინ ინდოევროპულ ფუძე-ენაში ინგლისური სიტყვის “song”-ის შესატყვისი სიტყვა იყო “Sangw”. ეს გულისხმობს არტიკულაციის სხვადასხვა ადგილებიდან – ყელი, ტუჩები, სასა, ენა და კბილები, გამოცემული ბგერების სრულ გამოყენებას. ცხვირისმიერი ჟღერადობა გულისხმობს ცხვირისმიერი და უკანასასისმიერი ბგერების ერთობლიობას. ქართულ სიტყვას – სიმღერა აქვს მსგავსი სტრუქტურა და ყველა ბგერისა და ემოციის გამოყენების იგივე მექანიზმი.

სიმღერა შეიძლება განიმარტოს როგორც „მუსიკის შექმნა ხმით“ და სიტყვა music-ის ინდოევროპული ფუძე შესაძლოა აღნიშნავდეს „პირის ხელოვნებას“ – mouth-art.

ცხოველების ვოკალიზაციაში არსებობს პოლიფონიური სიმღერის ყველა ელემენტი. ამდენად ეს მოვლენა არ არის მხოლოდ ადამიანისათვის დამახასიათებელი. მიუხედავად ამისა, მას აქვს მხოლოდ 4 ადამიანური ასპექტი.

**პირველი.** ის აერთიანებს პოლიფონიისა და სიმღერის გაცილებით მეტ ელემენტს, ვიდრე ეს ცხოველებში გვხვდება;

**მეორე.** ის სრულდება შესრულებისათვის და ამოგდებულია ორიგინალური კონტექსტიდან;

**მესამე.** ის შესაძლოა შესრულდეს სამყაროზე ზეგავლენის მოხდენის მიზნით (წვიმის მოსაყვანად ან ზებუნებრივი ძალების დასამშვიდებლად);

**მეოთხე.** სიმღერები და ჟანრები ხშირად განიცდიან მრავალჯერად ცვლილებებს თავისი არსებობის მანძილზე, ან დროის შედარებით მოკლე პერიოდში.

გარდა ამისა, მხოლოდ ადამიანს შესწევს უნარი გადმოსცეს ან სხვას გადასცეს თავისი საკუთარი და სხვა ბგერები ნოტებით ან ხმოვანი ჩანაწერით; მაგრამ ეს არ არის თავად სიმღერის თავისებურება.

ცხოველები გამოსცემენ პოლიფონიური სიმღერის სხვა ელემენტებს, მათ შორისაა დისონანსები, რესპონსორული კომუნიკაციები, გუნდები, და ცალკეული ინდივიდები რომლებიც გამოსცემენ გაბმულ, მრავალხმიან სიმღერებს. პოლიფონია შეიძლება წარმოიქმნას ვოკალიზაციის დამოუკიდებელი ხაზების სრულიად არაგამიზნული კომბინაციებიდან ცხოველთა ნებისმიერ ჯგუფში. ცალკეული ცხოველები, ან მათი ჯგუფები ნაწილობრივ ეპასუხებიან სხვების არსებობას (ან არარსებობას), და ნაწილობრივ დამოუკიდებლად ვოკალიზებენ სხვადასხვა ხმაურსა თუ სიტუაციაში. როდესაც ისინი ერთმანეთს შორის ამყარებენ კომუნიკაციას, ისინი ამდიდრებენ ვოკალიზაციას რიტმითა და ტონით – ისინი



მღერიან. თუ ისინი ერთად ყოფნის დროს ინარჩუნებენ საკუთარ, დამოუკიდებელ ხმიანობას, მაშინ წარმოიქმნება დისონანსები, რომელთა აღქმა ასტიმულირებს ენდოკრინულ სისტემას და მაშასადამე ემოციებს. ეს შეიძლება განიმარტოს როგორც „პოლიფონიური სიმღერა“. არცერთ სახეობას არ ახასიათებს ზემოწამოთვლილი ადამიანური ასპექტიდან ერთზე მეტი.

ამ ელემენტების შესწავლამ გვიჩვენა, თუ როგორ განვითარდა ადამიანის პოლიფონიური სიმღერა. ნაშრომში ჩამოთვლილია ზოგიერთი სასიცოცხლო მნიშვნელობის ელემენტი და მათი წარმოშობისა და გაერთიანების გზები.

**თარგმნა მამდა უპილავა**

WOOLF VAN SILVER

**IS POLYPHONIC SINGING UNIQUELY HUMAN ...  
and can studies provide an evolutionary model for  
understanding of the origins of human polyphony?**

Polyphony exists in simultaneous sounds of inanimate objects and forces – from river flows to traffic flows. Part I illustrates this. Part II focuses on developments in animal life and consciousness, which affect the ways in which animals vocalise and can be said to sing.

7,000 or more years ago, the Indo European root of the English word “*song*” was **SANGW**. This implies full use of sounds from all the places of articulation – throat, lips, palate, tongue and teeth. Nasal sonorousness is implied by the joining of nasal **N** and guttural **G** (just as in “go-**ng**” and “ri-**ng**”). Georgian has “*si-mghera*” with a similar structure and the same implications of a full range of sounds (and emotions).

Singing may be “making music with voices”, and the Indo-European roots of the word “mus-ic” mean for “*mouth-art*”. But that does not mean that the singer intends, is aware of, or enjoys the musicality.

Every element of polyphonic singing is found in animal vocalisation, so it is not uniquely human. Nevertheless, perhaps there are four uniquely human aspects of polyphonic singing.

**First** – it combines more elements of polyphonics and singing than is usual in animals;

**Second** – it is performed for its own sake and out of its original context;

**Third** – it can be performed with the aim of affecting the universe (to bring rain, or placate spirits).

**Fourth** – songs and genres are often changed in major ways within a lifetime, or shorter period;

Also, humans uniquely represent and transmit their own and other sounds by notation or recording media; but this is not a feature of the singing itself.

Animals produce all the different elements of polyphonic singing. These include dissonances, responsorial communications, choruses, and even individuals producing long, multi-voce songs. Polyphony can stem from largely unintentional combinations of independent lines of vocalisation within any assembly of animals. Individual animals or groups of them partly respond to the presence (or the absence) of sounds from others, and partly vocalise independently of any other noises or situations. When they inter-communicate, enriching vocalisation with rhythm and tone, they are “*singing*”. If they maintain their voice-lines independently while staying close in terms of pitch that can produce dissonances whose perception stimulates the endocrine systems and therefore emotions. That can be defined as “*polyphonic singing*”. Yet no species seems to evidence more than one of the human aspects listed above.

Studies of these elements suggest how human polyphonic singing developed. We list some vital elements and the ways they can originate and be combined – and suggest some of the tasks for programmes to increase understanding further.

### ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკური პოლისტადიურობა

მიუხედავად იმისა, რომ კაცობრიობას ფოლკლორის სამეცნიერო შესწავლის უმდიდრესი გამოცდილება გააჩნია, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, ფოლკლორის ესთეტიკური ბუნების, ესთეტიკური რაობის, მისი, როგორც კულტურის თავისთავადი მოვლენის, ესთეტიკური იერსახის განმსაზღვრელი პრინციპების კვლევას ყველაზე ნაკლები ყურადღება ეთმობა. ეს განსაკუთრებით ხაზგასმით ქართული ფოლკლორისტიკის მისამართით შეიძლება ითქვას.

როგორც ჩანს, ამ შეუსაბამობას აქვს თავისი ლოგიკური ახსნა, თუმცა, ამჟამად ამის კვლევას არ შევუდგებით. ჩვენს ამოცანად გვსურს დავსახოთ, ფოლკლორის, სახელდობრ, მუსიკალური ფოლკლორის, და კიდევ უფრო კონკრეტულად, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ერთი მნიშვნელოვანი, მრავლისმეტყველი თავისებურების განხილვა ესთეტიკურ ჭრილში. ვგულისხმობთ მოვლენას, რომელიც მეტ-ნაკლები ხარისხით მსოფლიოს ყველა ხალხის ფოლკლორში იჩენს თავს, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში კი განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება; ამასთან, იგი სპეციფიკურად ფოლკლორული მოვლენაა და მას პროფესიულ ხელოვნებაში ფაქტობრივად არა აქვს ანალოგია. ეს გახლავთ სხვადასხვა ეპოქის ისტორიულ-სოციალურ პირობებში შექმნილი, სახისმეტყველების პრინციპებითა და ენობრივი სირთულის ხარისხით ძირეულად განსხვავებული ფოლკლორული ნაწარმოებების თანაარსებობის საკითხი.

ერთი შეხედვით, აქ უცნაური თითქოს არაფერია. მარტივი და რთული, ნაკლებად განვითარებული და ზედმინევენით რაფინირებული, ისტორიულ-ესთეტიკურ დროებათა ნიშნით აღბეჭდილი მხატვრული ნიმუშების ერთდროული არსებობა სრულიად ბუნებრივი, ჩვეულებრივი, არაფრით გამორჩეული ფაქტია პროფესიული ხელოვნების ნებისმიერი დარგისთვის, თუნდაც იმავე პროფესიული მუსიკისთვის. ამავე დროს, ეს ობიექტური რეალობაა ყოველი ერის ხალხურ შემოქმედებაში, მაგალითად, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში, რომლის შემქმნელი ხალხი მე-20 საუკუნის ჩათვლით, თვით უკანასკნელ დრომდე, ასრულებდა მუსიკალური ფუძე-ენის ინტონაციურ ბირთვებზე აგებულ საკულტო თუ სანესო სიმღერებსა და სუფრული ჟანრის ურთულეს ნიმუშებს, არქაული იერის, მარტივი მუსიკალურ-მხატვრული სტრუქტურის შელოცვებსა თუ მითვლებს და გრანდიოზული მასშტაბის შრომის სიმღერებს, ნადურებს, ერთხმიან „დიდებას“, „ლაზარეს“, „იავნანას“ და სამხმიან „ჩაკრულოსა“ თუ „მრავალჟამიერს“. მაგრამ ფოლკლორში უბრალო მღერასთან ანუ უბრალო შესრულებასთან არა გვაქვს საქმე და არც შეიძლება გვქონდეს, ვინაიდან აქ შესრულება მუდამ წილნაყარია შემოქმედებასთან და, ფაქტობრივად, მასთან ერთად ამბივალენტური ბუნების მქონე რთულ ესთეტიკურ მოვლენას წარმოადგენს, რასაც „ფოლკლორული შემოქმედება“ შეგვიძლია ვუწოდოთ. სწორედ ეს არის ის ერთი უმთავრესი ფაქტორი, რაც ზემოხსენებულ მოვლენას პარადოქსულ ელფერს სძენს.

ფოლკლორში სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ესთეტიკური გამოხატვის თავისებურებას წარმოადგენს დამთხვევა, თითქმის იგივეობა საკუთრივ შემოქმედებისა და ე.წ. შესრულებისა, ესთეტიკური განცდის ობიექტისა და სუბი-



ექტისა, აქედან გამომდინარე, მხატვრული საქმიანობის ობიექტისა და სუბიექტისა. მხოლოდ ფოლკლორში იჩენს თავს ცნობილი ტრადიის – ავტორი – შემსრულებელი – შემფასებელი – ერთიანობა, რომლის ორგანულ მთლიანობას უზრუნველყოფს ხალხი, როგორც „ერთიანი კრებითი სუბიექტი“ (Árnáð, 1966:21).

შესაბამისად, როდესაც მოცემული ერის რეალურად მჟღერ მუსიკალურ-ფოლკლორულ ნიმუშებში ჩვენ ვხვდებით ეპოქალურად, ესთეტიკურად, მხატვრულ-ენობრივად სრულიად განსხვავებული ნიშან-თვისების მქონე ერთეულებს, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ფოლკლორული ონტიურობის გამო თითოეული მათგანი არა მარტო სრულდება, არამედ გამუდმებით იქმნება მოცემული დროის კრებითი სუბიექტის (Árnáð, 1966:21) მიერ და რეპროდუცირების უწყვეტი პროცესის წყალობით იძენს ყოფიერებას. ანუ, საუბარი გვაქვს არა უბრალო თანაარსებობაზე, ერთსა და იმავე დროში, ერთსა და იმავე საზოგადოებაში მათ ერთდროულ ემპირიულ მოცემულობაზე, არამედ სპეციფიკურ შემოქმედებით პროცესზე. იგი, წესით და რიგით, ღრმად წინააღმდეგობრივ ესთეტიკურ პლანში უნდა მიმდინარეობდეს, რასაც შინაგანი წინააღმდეგობები და შეჯახებები უნდა მოსდევდეს, მაგრამ, როგორც ცნობილია, ფოლკლორში მსგავსი არაფერი შეინიშნება.

ამასთან, ფოლკლორი, როგორც მხატვრული ნაწარმოებების მატერიალურად არაფიქსირებული გადაცემის ხელოვნება, მოკლებულია იმის საშუალებას, რომ მრავალსაუკუნოვანი მემკვიდრეობა წერილობითი სახით შემოუნახოს შთამომავლობას. სწორედ თაობიდან თაობაზე ცოცხალი, ზეპირი გადაცემა წარმოადგენს ფოლკლორული ნაწარმოების ცხოველყოფილობის ერთადერთ ფორმას და, იმავდროულად, მის არსებით ესთეტიკურ კატეგორიას. ამიტომ, სახისმეტყველების სირთულითა და ხარისხით განსხვავებული ფოლკლორული ნიმუშების თანაარსებობასა და თანაქმნადობას ვერც მათი ოდესღაც შექმნილსა და შემდგომი მატერიალური შენახვა-გადაცემის მექანიზმით ავხსნით.

თუკი ერთხელ, ერთმა რომელიმე თაობამ მსოფლმხედველობითი, ესთეტიკური, სოციალური თუ რაიმე სხვა მოტივით უარი თქვა ფოლკლორულ ნიმუშებზე, აღარ გადასცა ისინი მომდევნო თაობას და ამოშალა საკუთარი მეხსიერებიდან, არ არსებობს მათი გადარჩენის არანაირი გზა. გადარჩენის ერთადერთი საშუალება იქნება, თუკი თავად ხალხი ინებებს ამ ფოლკლორული ნიმუშების რეანიმაციას და მოახდენს მათ აქტუალიზებას, ისიც იმ შემთხვევაში, თუ ისინი ხალხის ცნობიერების რომელიმე შრეშია დაღეჟილი. ამ დროს ამოქმედდება ფოლკლორისტიკაში კარგად ცნობილი ფოლკლორული ნაწარმოების ლატენტური, ფარული არსებობის წესი (Í ðáððü, 1961). თუმცა, მივიწყებულის გაცოცხლება და მისი შემდგომი ფუნქციონირებაც ისევ ზეპირი მეხსიერებით განხორციელდება.

ასე რომ, ზეპირობა, გარდა იმისა, რომ ფოლკლორის განუყოფელი ატრიბუტია, ამასთან ქმედითი საშუალებაცაა ყოველივე ესთეტიკურად დრომოჭმულის დასავიწყებლად. არაწერილობითი ტრადიციის ხელოვნება, როგორც ხალხის ყოფის ნაწილი, ცოცხლობს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი ხალხური შემოქმედების მხატვრული სახეები უწყვეტ კავშირში იმყოფებიან ხალხის მსოფლმხედველობასთან და ისინი ერთმანეთს იდეურად და ესთეტიკურად შეესატყვისებიან (Í ðóððáññéé, 1977). ამიტომ, ფოლკლორული ნაწარმოების არსებობის, მისი გადარჩენისა და საუკუნეთა ტევრში გამოვლის ფაქტი თავისთავად მოწმობს მის აქტუალობასა და ესთეტიკურ ვარგისიანობას. ფოლკლორული ნაწარმოების სოციალურ-ესთეტიკური ფუნქციონირება, ჩვენი აზრით, ფოლკლორის ერთ-ერთი უმთავრესი აქსიოლოგიური კრიტერიუმი.

აქედან გამომდინარე, ფოლკლორში ყველაფერი თანამედროვეა, ახალიც, ძველიც; უფრო მეტიც, თავად ახლისა და ძველის ცნება ფოლკლორისტიკისთვისაა ცნობილი და ღირებული, თორემ ფოლკლორი მას არ იცნობს, შესაბამისად, არც ითვალისწინებს. ფოლკლორისთვის ყველაფერი თანადროულია და, აქედან გამომდინარე, „თანამედროვეა“. ეს, ასე ვთქვათ, თანამედროვეობის ფოლკლორული გაგებაა, უფრო ზუსტად, ფოლკლორული თანამედროვეობაა. სწორედ ამ ფოლკლორულ თანამედროვეობაში ვლინდება ზემოთ აღწერილი მოვლენა სრული სიცხადითა და პარადოქსულობით. თუმცა, ეს პარადოქსულობა არაფოლკლორულია, იგი ფოლკლორისთვის ორგანული მოვლენის გონებაჭერეტი იქნა აღქმით მიღებული შთაბეჭდილებაა, რისი საფუძველიც ის მეტაესთეტიკური განსხვავებაა, რომელიც ფოლკლორულსა და არაფოლკლორულ კულტურებს შორის არსებობს. ფოლკლორი თავად არაფერს პარადოქსულს ამ მოვლენაში არ ხედავს და უმტკივნეულოდ ითავსებს იმას, რაც ვერაფრით თავსდება პროფესიული ხელოვნების ფარგლებში და თუკი ამ უკანასკნელში მაინც იჩენს თავს, მხოლოდ მცირედი დროით, ძირითადად, მხატვრულ-ესთეტიკურ ეპოქათა გასაყარზე, რასაც, როგორც წესი, ძველის ძირეული სახეცვლა ან, სულაც, ძველის ახლით ჩანაცვლება მოჰყვება ხოლმე.

რატომ არ შეინიშნება ფოლკლორში მსგავსი რამ, მით უმეტეს, როგორც აღვნიშნეთ, ზეპირობა გამორიცხავს წინარე ესთეტიკური მოდელების მექანიკურ შემონახვას? რით შეიძლება აიხსნას ის, რომ ერს საუკუნეების მანძილზე გამომუშავებული აქვს მხატვრული აზროვნების საკუთარი პრინციპები, ამ პრინციპების შესატყვისი მხატვრული ენა, რომელიც ევოლუციურად ვითარდება, რთულდება, განიცდის ნაირგვარ მეტამორფოზებს და ევოლუციური განვითარების მაღალ სტადიებზე, ახლად შემუშავებული სახისმეტყველების ნორმების პარალელურად (!), იგივე ერი *ქმნის* ისეთივე ნიმუშებს, როგორსაც საუკუნეების წინათ და ამავე საუკუნეთა მანძილზე *ქმნიდა*, ინახავდა, ამუშავებდა და რეპროდუცირებდა?! *მეტყველებს* იმავე მხატვრულ ენაზე, რაზეც ამ ნაწარმოებების თავდაპირველი ავტორი – გარდასულ ეპოქათა კრებითი სუბიექტი (Árnáð, 1966) *მეტყველებდა*?! ანდა, რა უშლიდა ხელს ამ კრებით სუბიექტს შეენარჩუნებინა წეს-ჩვეულებები, მაგრამ გარდაექმნა, „გათანამედროვებინა“ მხატვრული ენა, ანუ მოეხდინა ესთეტიკური ცნობიერების ერთგვარი სტანდარტიზაცია, რაც სრულიად ბუნებრივი მოვლენა იქნებოდა ინდივიდუალური ხელოვნების ესთეტიკის თვალთახედვით?!

ჩვენი აზრით, ამ მოვლენის ახსნა მხოლოდ ესთეტიკურ პლანშია შესაძლებელი. ვფიქრობთ, მას განაპირობებს ფოლკლორის ესთეტიკური პოლისტადიურობა, რომლის საფუძველიც ფოლკლორის შემქმნელი კრებითი სუბიექტის (Árnáð, 1966). ტევადი ესთეტიკური ცნობიერებაა. ზოგადად იდეა ფოლკლორის პოლისტადიურობის შესახებ ფოლკლორისტიკისთვის ახალი არ არის. მაგალითად, იგი მკაფიოდ აქვს გამოთქმული ი. ზემცოვსკის ნაშრომში „*Í æði ái ày i óðn è ñi ãðái ái í ñü*“ (Çai öi ânëë, 1977), ოღონდაც მასთან აქცენტი ფოლკლორის ონტიურ თავისებურებებსა და სოციალურ-ისტორიულ ბუნებაზეა გადატანილი. ჩვენ კი გვსურს გამოვთქვათ მოსაზრება ფოლკლორის ესთეტიკური პოლისტადიურობის შესახებ, რადგანაც ვთვლით, რომ პოლისტადიურია, პირველ რიგში, მისი ესთეტიკური ბუნება, რომელიც ერის ცხოვრების მოცემული დროით-სივრცული მონაკვეთის ვერტიკალურ განასერში ფოლკლორის ესთეტიკურ მრავალსახეობად წარმოგვიდგება.

ვფიქრობთ, პროფესიული ხელოვნებისაგან განსხვავებით, ფოლკლორში გაფართოებულია სამყაროს ესთეტიკური ათვისება-გადამუშავების ფარგლე-

ბ. სპეციფიკურია თავად ესთეტიკური სუბიექტ-ობიექტის დამოკიდებულება. ფოლკლორული სუბიექტი, ანუ ფოლკლორული კულტურის შემქმნელი, ათავისებელი და მუდმივი ინტერპრეტატორი, ახერხებს ქრონოლოგიურად დაშორებული ისტორიული ეპოქების ესთეტიკური მოდელების შემონახვას; ის კი არ ანაცვლებს ერთმეორეს, არამედ აფართოებს საკუთარი ესთეტიკური ცნობიერების საზღვრებს, რომელშიც მუდმივი ქმნადობის პრინციპით, უმტკივნეულოდ თანაარსებობს განსხვავებული ესთეტიკური ბუნების ფოლკლორული ნაწარმოებები.

ფოლკლორი ტრადიციული ხელოვნებაა და აქ ახალი მხატვრულ-სააზროვნო სისტემა წინარეს მოშლის, გადალახვის, ძველის აფეთქების გარეშე ახერხებს თვითდამკვიდრებას ((Çai tî ãññêê, 1977:94). სწორედ ამიტომ, ფოლკლორში არ ხდება ერთი მხატვრული მეთოდის მიერ მეორის სწრაფი ცვლა. აქ საქმე გვაქვს თანაარსებული მეთოდების სისტემის თანდათანობით და ნელ სახეცვლასთან (Ãññâ, 1966). სხვადასხვა ესთეტიკური მიმართების, ესთეტიკურ სუბიექტსა და ობიექტს შორის არსებული რეალური, ვიტალური კავშირ-ურთიერთობების მოხსნისა და ესთეტიკურ ურთიერთობაში შენახვის განსხვავებული ხარისხით ნიშანდებულო ნაწარმოებების თანაარსებობა ადასტურებს „ერთიანი კრებითი სუბიექტის“ (Ãññâ, 1966) უნიკალურ კოლექტიურ უნარს შეითავსოს, ერთიან ესთეტიკურ ცნობიერებაში უკონფლიქტოდ მოაქციოს ის, რაც ვერ თავსდება პროფესიულ ხელოვნებაში.

ჩვენი აზრით, ეს ყველა ერის ფოლკლორის ზოგადი ესთეტიკური კანონ-ზომიერებაა, რომელიც განსაკუთრებით მკაფიოდ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის აქტივში არსებული ნაწარმოებების მაგალითზე იკითხება. ვფიქრობთ, ეს რამდენიმე მიზეზით შეიძლება აიხსნას: 1) როგორც ჩანს, ქართველი ხალხის ესთეტიკური ცნობიერება გამოკვეთილი მრავალსახეობითა და ტევადობით ხასიათდება; 2) ქართველი ერის ზეპირმა მესხიერებამ ხანგრძლივად შემოინახა მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური განვითარების განსხვავებულ ეტაპებზე შექმნილი მუსიკალურ-ფოლკლორული ნიმუშების ფართო სპექტრი, რაც შესაძლებელს ხდის მათ რეტროსპექტულ განხილვასა და ისტორიულ უკუფენას; 3) ქართულ ხალხურ მუსიკაში შეიქმნა ურთულესი მხატვრული ნიმუშები, რომელთა გვერდითაც მარტივი მუსიკალურ-ესთეტიკური სტრუქტურის სიმღერებიც განაგრძობდა არსებობას. ამდენად, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში თვალში საცემია მხატვრული აზროვნების ისტორიული განვითარების ძალზე ფართო ამპლიტუდა, რაც ნათლად წარმოაჩენს მის ესთეტიკურ პოლისტადიურობას.

**დამონტებული ლიტერატურა**

Áú ÷êî â, Â. (Đãä.) (1986). *Èñò î ðèÿ ýñò àò è-àñêî é ì û ñêè, ò. I. ì î ñêàà: Èñêòñòò àî.*

Ãõñãâ, Âèèõĩ ð. (1966). Ýñò àò èèà ó î ëüëëĩ ðà. Ėáĩ èĩ ãõãã: Í àóéà.

Çai ôi añeée, Èçaeée. (1977). *Í adí aí ay í ócú ea è nĩ adai aí í í nò ù*. Á ná.: Áĩ ðeí aai eĩ, Àeae-  
nái ad è Áónáa, Àeëoĩ ð (ðáa.). *Nĩ adai aí í í nò ù è ó í èùeéĩ ð*. còò. 57-58. í ì neaa: í ócú ea.

Ì àòèààñèèè, Èā òù. (1977). *Cí àdàí áfíí nò ù è èí nò óbí áí ò àéùí ày ì óçú èà ááñí èñùí áfíí è ò ðààèòèè. Á ná: Áí ðéí ááí èí , Àèàèñáí àð è Áónàá, Àèèòí ò (ðáá.). Ní àdàí áfíí nò ù è ó í èùè-èí ð. còð. 87. Ì í ñèà: ì óçú èà.*

Ĭ èääèü, Ðàóëü. (1961). *Ėċáðáí í û á ĭ đĩ ěċááááí ěý. Ĭ ăđ. ñ èñĩ àí ñēĩ ă . ì î ñēāā: Ėñéóññò āĩ.*



### THE AESTHETIC POLYSTAGENESS OF GEORGIAN MUSICAL FOLKLORE

Although mankind has a rich history of the scientific study of folklore, it may sound paradoxical, but the least attention is devoted to the study of the aesthetic nature of folklore, its aesthetic essence, the principles of its aesthetic image as a special phenomenon of culture. It is true in relation to the studies of Georgian traditional music as well.

Evidently this discrepancy has its logical explanation, though we are not going to study it at present. Our aim is to determine folklore's, particularly musical folklore's and to be more exact Georgian musical folklore's one significant, highly expressive feature in the aesthetic area. We mean the phenomenon, which is revealed in the folklore of all the peoples of the world to a certain extent, but is especially evident in Georgian musical folklore. At the same time it is specifically a folklore phenomenon and it has no analogue in professional art. It is the issue of the coexistence of the folklore works, which differ fundamentally in their expressive principles and the degree of musical language development and were created in different social-economic conditions of various epochs.

At a glance there is nothing extraordinary here. The existence of simple and complex, less developed and utterly refined artistic works, marked with historical-aesthetic periods present quite an ordinary fact for any branch of professional music. At the same time it is an objective reality for every nation's folklore, for example Georgian musical folklore. For centuries, including the present time, its creators, the Georgian people, have been singing cult and ritual songs, based on intonation nuclei of the native musical language, as well as the festive, most complicated samples, incantations of a simple musical-artistic structure of archaic shade and grand scale work songs, *Naduri*. Monophonic *Dideba*, *Lazare*, *Iavnana* and three-part *Chakrulo* and *Mravalzhamier*. But in folklore we do not encounter a simple performance as the performance is always connected with the creation and it actually presents a complex aesthetic event of ambivalent nature, which can be named "folklore creative work". This is the most important factor, which gives the above-mentioned phenomenon a paradoxical shade.

Coincidence or a virtual identity is a feature of the attitude of the aesthetic expression towards reality. It is almost identical between creativity and the process of performance, the object and subject of aesthetic feeling and, as a result, the object and the subject of artistic work. Only in folklore does the well-known triad, the author, the performer and the assessor, appear in an organic unity as "the integral subject" (Gusev, 1966:21) provided by the people.

Consequently, when we see in the musical-folklore samples of a given nation the units of absolutely different epochs, aesthetic, artistic-linguistic marking, we have to consider, that, due to the folklore ontology, each of them is not only *performed*, but constantly *created* within a given time by *the collective subject* (Gusev, 1966:21). And thanks to the unbroken process of reproduction it acquires its own mode of life. That is we mean not only simple coexistence within one period of time but a specific creative process. As a rule it should proceed in an aesthetic plane, followed by deep inner contradictions and clashes, but as it is well known, nothing of the kind is observed in folklore.

On top of this, folklore as the art of an oral tradition is devoid of the means of transmission over the multi-century heritage in a written form generation to generation. The very fact of oral transmission from generation to generation is the only form of its

viability and therefore its essential aesthetic category. Musical folklore reveals itself not only in the real artistic practice, in the interrelationship of the acts of performance and perception, but in the people's memory, which records these acts. It is an integral part of people's life in a traditional society. Therefore we cannot explain the coexistence and *co-creativity* of folklore samples by the complexity of expressiveness and degree, or by the mechanisms of preservation and transmission of the earlier created works.

If any of the successive generations turn down a part of their traditional repertoire because of the reasons of a change in world views, aesthetic, social, political or any other reasons, without passing them over to the next generation and thus erasing them from the memory of the society there is no way left for their survival. And the only way for their survival will be if the people themselves have the desire to reanimate these folklore samples and to actualize them, providing they exist in any layer of the people's memory. At this time the latent rule of existence of traditional culture comes into action (Pidal, 1961), though the reanimation of the forgotten tradition and its further functioning will be once again realized orally.

Thus oral transmission, besides being an indispensable attribute of traditional culture, is a viable means for forgetting all that is aesthetically outdated. The art of oral tradition, as a part of life of a society, is only alive when the artistic images of the art itself correspond mentally and aesthetically with the people's world outlook (Matsievsky, 1977). Therefore the very fact of the existence of any traditional work, its survival through centuries proves its actuality and aesthetic usefulness. In our opinion the social-aesthetic functioning of a folklore piece is one of the principal axiomatic criteria.

Consequently in folklore everything is up-to-date, the new as well as the old. Moreover, although the very notions of the 'old' and 'new' are well-known and valuable for folklore studies, folklore is not aware of them and so it does not take them into consideration. Everything is up-to-date for folklore and consequently everything is 'modern'. It is folkloric understanding of the modern, or to be more precise – it is a folkloric modernity. The actuality and paradoxical nature of this is revealed at its full in understanding of folkloric modernity. Though the fact of being paradoxical is not folkloric, it is an impression, received by perceiving an organic phenomenon. And it is based on the meta-aesthetic difference, which exists between folkloric and non-folkloric cultures. Folklore by itself does not see anything paradoxical in this phenomenon and painlessly takes it up, which the other kinds of art normally cannot. Yet if they do, this happens usually for short historical periods, and occurs at the boundaries of the artistic-aesthetic epochs, which as a rule are a variety of the old epochs or a substitution of the old epochs with the new.

Why can't this be noticed in folklore, moreover, as we have already mentioned, the oral transmission excludes the automatic preservation of the former aesthetic models? How can it be explained that a nation has worked out its own principles of artistic mentality and the artistic language, corresponding to these principles, which goes through evolutionary development, becomes complex, is subjected to various metamorphoses and at higher stages of evolution, and parallel to this process the same nation constantly *creates* samples of different style, close to those it *created*, preserved and reproduced centuries ago?! Does it *speak* the same artistic language as the initial *author* – the collective subject of the past epochs spoke (Gusev, 1966)?! Or what prevented this collective subject from keeping the old customs and habits, but modernizing their artistic language according to the standards of their aesthetic conscience?! This would have been quite a natural phenomenon according to the viewpoint of individual art aesthetics.

In my opinion, this phenomenon can be explained only in the light of the aesthetic. We think that it is determined by the aesthetic poly-stageness of folklore, based on the

loaded aesthetic cognition of the creator of folklore – the collective subject. Generally the idea of folklore's poly-stageness is not new in folklore study. For instance it is clearly stated in the work of I. Zemtsovsky "Folk Music and the Modernity" (Zemtsovsky, 1977), but there the emphasis is laid on folklore's ontological characteristics and social-historical nature. But we'd like to make a suggestion about the *aesthetic nature* of folklore being a poly-staged phenomenon, presenting itself as an aesthetic multi-layer image, given within a vertical layer of time and space in the nation's life.

In our opinion, in folklore, unlike professional art, the limits of the aesthetic perception of the world are widened. The aesthetic subject-object relationship itself is very specific in folklore. The subject, that is the creator of folklore culture, the consumer and constant interpreter manages to preserve the aesthetic models of chronologically different historical epochs. It does not interchange them but it broadens the limits of its own aesthetic cognition, so the folklore pieces of various aesthetic natures coexist without any problem by the principle of constant creation.

Folklore is a traditional art and the new artistic cognitive system manages to establish itself without eliminating the past, destroying the old system (Zemtsovsky, 1977). Therefore quick changes of artistic methods do not occur in folklore. Here we deal with a system of co-existing methods, which undergo slow and gradual changes (Gusev, 1966). The coexistence of the works of various aesthetic reference, *the removal* of a real, vital relationship between subject and object proves the unique ability of the "collective subject" (Gusev, 1966) *to keep* it in aesthetic cognition with a different degree and to coexist without conflict, something which is absolutely impossible in professional art.

In our opinion, this is a general aesthetic rule for the folklore of different nations and this rule is especially clearly seen through the example of Georgian musical folklore. We think this comes about for several reasons: 1) It is evident that the Georgian people's aesthetic cognition is marked by obvious versatility and volume; 2) The Georgian people's oral memory has preserved a wide range of musical samples created at very different stages of their aesthetic development which makes it possible to consider them in retrospect within a historical context; 3) Extremely complex artistic samples have been created, co-existing with the songs of a very simple musical-aesthetic structure in Georgian folk music. Thus a wide amplitude of the development of artistic mentality is quite conspicuous in Georgian folklore, clearly presenting its aesthetic poly-stage nature.

## References

- Bychkov, V. (Editor) (1986). *Istoria Esteticheskoi Misli* (History of Aesthetic Thought). Vol. 1. Moscow: *Iskusstvo* (in Russian)
- Gusev, Viktor. (1966). *Estetika Folklor* (Aesthetics of Folklore). Leningrad: *Nauka* (in Russian)
- Matsievsky, Igor. (1977). *Sovremennost i Instrumental'naya Muzika Bezpismennoi Traditsii* (Contemporary World and Instrumental Music of the Aural Tradition). In *Sovremennost i Folklor* (Contemporary World and Folklore). Gorkovenko, Aleksandr and Gusev, Viktor (Editors), p. 87. Moscow: *Muzika* (in Russian)
- Pidal, Paul. (1961). *Izbrannie Trudi*. (Selected Works). Moscow: *Iskusstvo* (in Russian, translated from Spanish).
- Zemtsovsky, Izaly. (1977). *Narodnaya Muzika i Sovremennost* (Folk Music and Contemporary World). In *Sovremennost i Folklor* (Contemporary World and Folklore). Gorkovenko, Aleksandr and Gusev, Viktor (Editors), pp. 57-58. Moscow: *Muzika* (in Russian)



### იოანე პეტრიწის მნიშვნელობის შესახებ ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში

უკვე რამდენიმე წელია, საქართველოში ჩამოყალიბდა და აქტიურად მოღვაწეობს „ბიზანტიური გალობის შემსწავლელი ჯგუფი“, რომელიც კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ქართული მრავალხმიანი სასულიერო მუსიკალური ხელოვნების კანონიკურობის საკითხს.

ძველი ქართული საგალობლების კანონიკურობის საკითხი ქრისტიანული თვალსაზრისით ეჭვქვეშ დგება მათი სამხმიანი ჟღერადობის გამო. ეს ბრალდება კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ფაქტს, თუ რა შეუფასებელი ღირებულების დოკუმენტს ფლობს ქართული მუსიკალური მეცნიერება დიდი ქართველი ღვთისმეტყველისა და ფილოსოფოსის – იოანე პეტრიწის (XI ს.) ფილოსოფიის სახით. პეტრიწის თხზულებებში დაფიქსირებული სამუსიკო ინფორმაცია ქართული მრავალხმიანობის თავისთავადობისა და ხმოვანების ისეთი რანგის წერილობითი დოკუმენტია, რომლის წინაშეც უძლური ხდება ნებისმიერი ბრალდება.

პეტრიწის ლექსიკაში დაფიქსირდა მეტად ღირებული მასალა მისი ეპოქის შესაბამისი ეროვნული მუსიკალური ტერმინოლოგიიდან, რომელიც უკავშირდება მრავალხმიანობას.

2) გაკეთდა განაცხადი ბერძნული ჰარმონიისა და მისი შესაბამისი ქართული ტერმინის – „მორთულება“ („ნართი“) არსობრივი განსხვავების შესახებ (იაშვილი, 1975: 36; ფირცხალავა, 1994: 86).

3) რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, წმიდა სამების – მამა, ძე, სულიწმიდის ერთების არსის განსამარტავად მოშველიებულ იქნა უთვალსაჩინოესი ნიმუში – სამხმიანობის ფაქტი ეროვნული ვოკალური პრაქტიკიდან (პეტრიწი, 1937: 220).

ფილოსოფოსის მიერ ეროვნულ მუსიკალურ ხელოვნებაში დანახული მუსიკალური დიალექტიკის პრინციპი – სამი განსხვავებული ხმის (მზახრი, ჟირი, ბამი) ერთობლივი ჟღერადობით მიღებული ჰარმონია (ქართულად „მორთულება“) შედარდა უმნიშვნელოვანეს ქრისტიანულ დოგმას – მამა, ძე, სულიწმიდის ერთებას და გამოცხადდა მის მუსიკალურ ანალოგიად. ამგვარი შედარებით ფილოსოფოსმა, ფაქტობრივად, დაასაბუთა წმ. სამების დოგმისადმი ეროვნული სამხმიანი გალობის შესაბამისობა და, აქედან გამომდინარე, მისი სრული კანონიკურობა.

ისინი, ვისაც ეჭვი შეაქვს ძველი ქართული სამხმიანი გალობის კანონიკურობაში, ცდილობენ გააუფასურონ პეტრიწის მიერ დაფიქსირებული, არსებითი მნიშვნელობის მქონე სამუსიკო ინფორმაცია. მათი ბრალდება მოტივირებულია შემდეგი არგუმენტებით: 1) უარყოფილია პეტრიწისეული მუსიკალური პარალელების კავშირი ხმიერ მუსიკასთან.

2) ნეოპლატონიზმში მხილებული ქართველი ღვთისმეტყველის სამუსიკო ინფორმაცია მიჩნეულია არაადამაჯერებლად, შესაბამისად, ბათილად.

მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება, ქართული სამხმიანობა XI საუკუნეში წერილობით დაფიქსირებულია. ამ მხატვრული ფაქტის მოწმე პეტრიწია. დღევანდელ დოგმატიკოსთა ბრალდებას არ ძალუძს დაამციროს პეტრიწისეულ სამუსიკო არგუმენტთა ღირებულება. მეცნიერული კვლევის შემთხვევაში მნიშვნელობა ვერ მიენიჭება იმას, თუ ამა თუ იმ პრობლემასთან დაკავშირებული წერილობითი

ინფორმაცია ვის ეკუთვნის – ორთოდოქს ღვთისმეტყველსა თუ ნეოპლატონიზმში ბრალდებულ ფილოსოფოსს. მით უმეტეს, რომ პეტრინის ფილოსოფიის მიზანდასახულება სრულიადაც არ ითვალისწინებს სამუსიკო პრობლემების განხილვას. თეოლოგიურ-ფილოსოფიური პრობლემების განხილვისას მუსიკალური „ხედვა“ ავტორის შემოქმედებითი მეთოდი, მხატვრული ხერხია.

იოანე პეტრინის ბრალეულობის გარკვევა ქრისტიანული სარწმუნოების წინაშე სცილდება ჩვენს კომპეტენციას, მაგრამ რადგანაც ქართული სამხმიანი გალობის კანონიკურობაში დაეჭვებული ოპონენტების მთავარი არგუმენტი პეტრინის სანინალმდგომდ ნეოპლატონიზმია, ამიტომ, ჩვენ ქართველი მოაზროვნის სწორედ ამ ბრალეულობის გათვალისწინებით შევეცდებით დავასაბუთოთ მის ფილოსოფიაში დაფიქსირებული სამუსიკო ინფორმაციის ჭეშმარიტი ღირებულება.

მეცნიერთა თვალსაზრისი პეტრინის აზროვნებითი პრინციპების, მისი მსოფლმხედველობის შესახებ განსხვავებულია და ასე გამოიყურება: 1) ორთოდოქსი-ღვთისმეტყველი (კ. კეკელიძე; მ. გოგიბერიძე); 2) აღმოსავლური რენესანსის სათავეებთან მდგომი ნეოპლატონიკოსი (შ. ნუცუბიძე; ა. ლოსევი); 3) იოანე პეტრინის ფილოსოფია იტევს ზემოთ დასახელებულ ორივე თვალსაზრისს (რ. სირაძე).

რაში ედებოდათ ბრალი ნეოპლატონიკოსებს? – ნეოპლატონიზმმა, როგორც ფილოსოფიურმა მიმდინარეობამ აღიარა „ორგვარი სიბრძნე“. მან ღვთისმეტყველების და ფილოსოფიის მორიგება სცადა. პეტრინის ბრალეულობა იმაშია, რომ იგი ქრისტიანული დოგმის დასაბუთებით ახსნას შეეცადა.

თუ გადავხედავთ ქრისტიანობის ისტორიის საერთო სურათს, დავინახავთ რომ სწორედ ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის დიდი რეფორმატორი - იოანე დამასკელი (VIII საუკუნე) იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელმაც შეიცვალა დოგმატიკური პოზიცია ფილოსოფიის მიმართ და შეეცადა მასში რაიმე გამოსადეგის („სულის მარგებელის“) პოვნას. ამ განწყობილებით მან დაამუშავა არისტოტელეს დიალექტიკა და კავშირი აღადგინა თეოლოგიასა და ფილოსოფიას შორის.

იოანე დამასკელის განწყობილების კვალდაკვალ ღვანლმოსილი ქართველი ექვთიმე ივერიელი და ეფრემ მცირე „გარეშეთა სიბრძნის“ ანუ ფილოსოფიის აღიარებამდე მიდიან, რასაც შემდეგნაირად ამართლებენ: „არც ესენი სულ არიან უმათოდ, არცა იგინი უამათოდ“ (გორგაძე, 1926:184).

მათთვის მისაღებ ფილოსოფიურ ნაშრომებზე დაყრდნობით ისინი ქმნიან საგანგებო დამხმარე სახელმძღვანელოებს საეკლესიო კრებებსა თუ დისკუსიებში მონაწილე თეოლოგებისათვის.

იოანე დამასკელი ფილოსოფიაში „რაიმე გამოსადეგს, სულის სარგებელს“ ეძებს. ეფრემ მცირის ინტერესი ფილოსოფიისადმი განმარტებულია მის ცნობილ გამონათქვამში: „ამათ მიერ წინააღმდეგებიან შვილნი ეკლესიისანი გარეშეთა მათ ფილოსოფოსთა და მათივე ისრითა განჰგურემდენ მათ, რამეთუ თქნიერ ამათ სიტყვითასა სხუებრ შეუძლებელ არს სიტყვსება წინააღმდგომთა“, ანუ ფილოსოფიის ცოდნა აუცილებელია ღვთისმეტყველისათვის, რათა ფილოსოფიისავე ისრით განგმიროს მასთან მოკამათე ფილოსოფოსი (გორგაძე, 1926:184).

როგორ აზროვნებს პეტრინი? იგი ქედს იხრის როგორც ჭეშმარიტი რწმენის, ისე აზროვნების (ფილოსოფიის) წინაშე და მხოლოდ მათ თანაბარ ურთიერთკავშირში წარმოუდგენია „ჭეშმარიტი ხედვის“ შესაძლებლობა. ჩვენთვის საინტერესო მუსიკალური პარალელების შემთხვევაში, პეტრინი მუსიკალურ ხელოვნებას იყენებს სააზროვნო ასპარეზად თეოლოგიური საიდუმლოს თვალსაჩინოებისთვის; ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების პრინციპებში პოულობს „სულის

მარგებელს“ და ნმ. სამების დოგმის საიდუმლოს ანარეკლზე მიუთითებს მოკვდავთ მათთვის ჩვეულ ყოფით მუსიკალურ-ესთეტიკურ გარემოში.

პეტრინის სამუსიკო არგუმენტები თეოლოგიისთვის შეიქმნა, თეოლოგიას ემსახურა, ისევე როგორც ეს მოხდა ეფრემ მცირის, ექვთიმე ივერიელის, სხვა ქართველი სულიერი მამებისა და რაც განსაკუთრებით ნიშანდობლივია, ბიზანტიური ლიტურგიკის უდიდესი რეფორმატორის – იოანე დამასკელის შემთხვევაში. მაშინ ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით ვსვამთ კითხვას: რა მოტივით უნდა ჩამოერთვას პეტრინისეულ სამუსიკო ინფორმაციას ქართული მრავალხმიანობის ხმოვანებისა თუ ქართულ საგალობელში სამხმიანობის კანონიკურობის დამადასტურებელი არგუმენტის ღირებულება?

ნათელი რომ მოვფინოთ დღევანდელ პრობლემას, ბრალდებას ქართული კანონიკური გალობის მისამართით, თავს უფლებას მივცემთ და მკითხველის სამსჯავროზე უკომენტაროდ გამოვიტანოთ მხოლოდ რამდენიმე ფაქტს უცხოეთის ქართულ სასულიერო კერებში მიმდინარე ქართულ-ბერძნული ურთიერთობების ისტორიიდან.

#### **ჯვრის მონასტერი, იერუსალიმი (XI საუკუნე, აღმშენებელი გიორგი-პროხოზე).**

მ. ბროსე, რ. ჟანენი და კიდევ არაერთი სარწმუნო წყარო იუწყება, რომ „ძველად იმ ხალხთა შორის, რომელსაც განსაკუთრებული უპირატესობა ჰქონდათ წმინდა ქალაქში, ქართველებს უდავოდ ერთი უპირველესი ადგილი ეჭირათ“... მათ უფლება ეძლეოდათ ბაჟის გადაუხდელად ცხენზე ამხედრებულთ ეროვნული დროშებით ევლოთ იერუსალიმის ქუჩებში (Brosset, 1841:174; Jeanen, 1913: 10). ქრისტიანული საქართველოს ავტორიტეტის დამადასტურებელია ის ფაქტი, რომ ჯვაროსნული ომების დროს (XII საუკუნე) ძველი მესაკუთრეების გამგებლობაში დარჩენილი სამი მონასტრიდან ერთ-ერთი ქართული იყო. რუსული წყაროების მიხედვით „იერუსალიმში ჯვაროსნების მიერ წარმოებული დაპყრობითი ბრძოლებიდან მოყოლებული, მხოლოდ სამი მონასტერი შეუნარჩუნდათ მართლმადიდებლებს: ქართული ჯვრის მონასტერი, ბერძნული „დიდი პანაგია“ და „ნმ. საბას“ სამონასტრო ეკლესია“ (I i i ā, 1903:223).

პოლიტიკურ-ეკონომიკურად დასუსტებული საქართველო მე-17 საუკუნემდე დიდი გაჭირვებით მოპოვებული შემოწირულობებით ინარჩუნებდა ჯვრის მონასტერს, მაგრამ მე-17 საუკუნეში იერუსალიმის პატრიარქმა დოსითეოსმა ბერძნებს გადასცა მონასტერი, ქართველი ბერები გადაიყვანა სხვა ტაძრებში, ჯვარში მოღვაწე ქართველებს აეკრძალათ მაღალი რეგალიების დაკავება. მე-19 საუკუნის მიწურულს სავანის მნახველი ქართველი მოგზაურები შეწუხებული იტყობინებიან, რომ ჯვრის მონასტრის ქართული ფრესკები თეთრი საღებავითაა დაფარული. ჯვარზე ქართველთა მოღვაწეობის კვალი ნაშლილია (მენაბდე, 1980:127,129,132).

#### **ათონის ივერთა მონასტერი, საბერძნეთი (X საუკუნე, აღმშენებლები – იოანე და თორნიკე ათონელები).**

არც ერთ სამონასტრო კომპლექსს ისეთი მნიშვნელობა არ ჰქონია ქართული კულტურის ისტორიაში, როგორც ათონის ივერთა მონასტერს. თავისი მაღალი შემოქმედებითი მიღწევებით ათონის სალიტერატურო სკოლას ერთ-ერთი საპატიო ადგილი უჭირავს მთელს საქრისტიანო სამყაროში. მე-11 საუკუნიდან უკვე



ბერძნებსა და ქართველებს შორის იწყება ქრისტიანობისათვის სრულიად შეუფერებელი დავა და დაპირისპირება, რაც გამოწვეულია ბერძენთა მხრიდან ქართული მონასტრის მითვისების სურვილით. საქართველოს სახელმწიფოს პოლიტიკურ-ეკონომიურ დასუსტებასთან ერთად ეს ბრძოლა მწვავდება და მთავრდება ბერძნების გამარჯვებით. ათონური ხელნაწერთა არქივი ამ უსიამოვნო ისტორიის დამადასტურებელია. ათონელი ქართველები იტყობინებიან: „ბერძენნი ვითარცა ცეცხლნი აღეგზნეს ჩვენ ზედა და სრულიად აღმოფხვრა ჩვენი ენება და დაპყრობაი სამკვიდრებელისა ჩვენისა“ (ძეგლები II, 1967:93).

მე-14 საუკუნეში კონსტანტინოპოლის პატრიარქის კალისტე I-ის (1350-1360) ნებით ბერძნებს გადაეცა მონასტრის მთავარი საკრებულო „ღვთისმშობლის მიძინების ტაძარი“. ქართველებს აეკრძალათ მონასტერში საპასუხისმგებლო თანამდებობების დაკავება, სამოღვაწეოდ მათ პატარა ეკლესია მიუჩინეს (Ōñ áí - ññéé, 1877:170).

1882 წელს ქართველი ისტორიკოსი და მოგზაური გ. ნადარეიშვილი მონასტრის აღწერისას აფიქსირებს „ივირონის დამაარსებელ ქართველ სასულიერო პირთა და მეცენატ მეფეთა ამსახველ ისტორიულ სურათებს და შემორჩენილ წარწერებს. რამდენიმე წლის შემდეგ იგი იუწყება, რომ „მხატვრობა წარმოვიღია“, ხოლო წინანდელი წარწერები შეცვლილია. მეფენი საქართველოსანი“-ს ნაცვლად წერია „ბიზანტიელი მეფენი და აღმშენებელნი“; „დედოფალი ნესტან-დარეჯანი“-ს ნაცვლად – „ირინე დედოფალი“ (ნადარეიშვილი, 1900).

#### **პეტრიწონის მონასტერი, ბულგარეთი (XI საუკუნე).**

ათონის ივერთა მონასტერთან ერთად პეტრიწონის მონასტერი ერთი იმ სავენეტაგანია, რომელმაც დაგვიტოვა განსაკუთრებული ღირებულების ორიგინალური ლიტერატურული მემკვიდრეობა. ოცი წლის განმავლობაში სწორედ აქ მოღვაწეობდა იოანე პეტრიწი. იგი დააარსეს იმპერატორ ალექსი კომნენოსის დაახლოებულმა პირებმა ქართველმა დიდებულებმა გრიგოლ და აბაზ ბაკურიანისძეებმა.

აშენებისთანავე მონასტრისათვის შეუდგენიათ ტიპიკონი – ერთი ქართული და ორი ბერძნული პირი. ამათგან იურიდიული ძალის მქონე ერთი ბერძნული პირი ინახებოდა კონსტანტინოპოლში. ეს უკანასკნელი, გრიგოლ ბაკურიანისძის გარდაცვალებისთანავე – 1086 წელს დაიკარგა; დარჩენილი პირების მიხედვით კი ძმები ბაკურიანისძეები გამოცხადდნენ ქართული აღმსარებლობის მქონე სომეხ ქალკედონისტებად. და ეს მაშინ, როდესაც თავად გრიგოლ ბაკურიანისძე სრულიად გარკვევით იუწყება, რომ იგი არის „შვილი ნეტარი ბაკურიანისა“, წარმოშობით „ერისთავ იბერთა ბრწყინვალე გვარიდან“ ეროვნებით ქართველი. აღნიშნული გაუგებრობა გრძელდებოდა მანამ, ვიდრე ქართველმა მეცნიერებმა ბულგარელი მეცნიერების დახმარებით საბერძნეთის კუნძულ ხიოსზე არ მიაგნეს მე-13 საუკუნით დათარიღებულ ტიპიკონის ბერძნულ პირს, რომელიც ორიგინალის ასლს წარმოადგენს. ამ ფაქტმა საბოლოო წერტილი დაუსვა გაუთავებელ დავას პეტრიწონის აღმშენებელთა ეროვნული წარმომავლობის შესახებ (მენაბდე, 1980). მეტად ნიშანდობლივია, რომ ბაკურიანისძეებმა პეტრიწონი დაუქვემდებარეს არა კონსტანტინოპოლის, არამედ იერუსალიმის პატრიარქს, რაც დასტურდება ტიპიკონზე ხელმოწერით. გაკვირვებას იწვევს ტიპიკონის შინაარსი, რომელიც მკაცრად განსაზღვრავს მონესეთა ეროვნულ შემადგენლობას. იგი კრძალავს ბერძენ მონესეთა მსახურებას მონასტერში. როგორც ჩანს, სხვა ქართულ საე-

ანეებში მიღებულმა მწარე გამოცდილებამ განაპირობა ტიპიკონის შემდგენელთა ამგვარი განწყობილება.

და ბოლოს, მკითხველის საკომენტაროდ მოგვინდვია გ. ნადარეიშვილის გულსიტკვივლით აღსავსე შემდეგი ცნობა: „ათონის მთაზე დაცული ყოველი ეროვნების მონასტერს აქვს არსებობის, სწავლის და საღმრთო ქმედების ნება, გარდა ქართულისა. გარდა ქართულისა, თავიანთი მონასტრის უფლება არა ერს არ დაუკარგავს“ – იტყობინება იგი (ნადარეიშვილი, 1900). საინტერესოა, რატომ? – „ახალი ქეშმარიტი“ ქართული გალობის ძიება ბერძნული სამგალობლო ტრადიციების წიაღში ხომ არ არის გაგრძელება ზემოთ მოთხრობილი უსიამოვნო ისტორიებისა?

ქართული სამხმიანი სასულიერო მუსიკა, საქართველოში თუ მის გარეთ არსებულ სავანეებში მოღვაწე ქრისტიანული კანონიკის უზადლოდ მცოდნე, პროფესიონალ ქართველ ჰიმნოგრაფთა შემოქმედების ნაყოფია. იოანე პეტრიწის თხზულებები ამ ფაქტის წერილობითი დასტურია.

ამა წლის გაზაფხულზე ქართულმა კულტურამ განიცადა მნიშვნელოვანი დანაკარგი. იერუსალიმის ქართულ ჯვრის მონასტერში ხელყოფილ იქნა საყოველთაოდ ცნობილი XII საუკუნის ქართული პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის შოთა რუსთაველის ფრესკა – კერძოდ, წარხოცილ იქნა მისი სახე. იერუსალიმის ჯვრის მონასტერი დღესაც ბერძენი ბერების გამგებლობაშია. დაზიანებული ფრესკის სანახავად ჩასულ ქართულ დელეგაციას მონასტერში უარი ეთქვა მიღებაზე. რამდენიმე კვირის შემდეგ კვლავ გამეორდა ქართული ფრესკის მიმართ ვანდალური ქმედება. საქართველოს პრეზიდენტის იერუსალიმში სტუმრობის ფაქტთან დაკავშირებით ბერძნებმა გამოიჩინეს ვითომდა „კეთილი ნება“ და კვლავ ხელჰყვეს ფრესკა: ქართულ მხარესთან შეუთანხმებლად, სარესტავრაციო ნორმების დაცვის გარეშე მოხატეს რუსთაველის სახე და ყოველივე ეს ხდება დღეს, XXI საუკუნეში.

საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი მოხსენების მიზანი სრულიად კონკრეტულია და მდგომარეობს შემდეგში:

1) გვსურდა მუსიკალური მრავალხმიანობის პრობლემებისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე მოწვეული მეცნიერებისათვის განგვემარტა მრავალხმიანი ქართული სასულიერო მუსიკის მიმართ წაყენებული ბრალდების შინაარსი, მიზეზი და წარმომავლობა. თითოეული ქართული საგალობელი ქართველი ხალხის მიერ აღიქმება, როგორც ძველი მუსიკალური ფრესკა; დაუშვებელია მას ეწვიოს რუსთაველის ფრესკის ბედი. გვჯერა, რომ მსოფლიო მუსიკალური საზოგადოება ამაში დაგვეხმარება.

2) ამ ნაშრომით ჩვენ ასევე გვსურს კიდევ ერთხელ შევახსენოთ ძველი ქართული გალობის ოპონენტებს, რომ თანამედროვე ქართული მუსიკის მეცნიერებას იოანე პეტრიწის თხზულების სახით გააჩნია უმტკიცესი საბუთი მრავალხმიანი ქართული სასულიერო მუსიკის ხნოვანებისა და კანონიკურობის შესახებ. იოანე პეტრიწის მუსიკალური ესთეტიკა, მისი თხზულების მნიშვნელობა ქართული მუსიკის ისტორიისათვის ამ თვალსაზრისით განუზომელია.

## დამონმებული ლიტერატურა

გაბისონია, თამაზ. (2002). „ასე გალობდნენ ძველად საქართველოში“-ს შესახებ. კრებული: ანდრიაძე, მანანა (რედ.), ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები. გვ. 7-32. თბილისი: საეკლესიო გალობის ცენტრი.

გოგიბერიძე, მოსე. (1961). *რუსთაველი, პეტრინი, პრელუდიები*. თბილისი: საბჭოთა მწერალი.

გორგაძე, სერგო. (1926). *იოანე დამასკელი ქართულ მეცნიერებაში*. თბილისი: მიმომხილველი.

იაშვილი, მზია. (1975). *ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის*. თბილისი: განათლება.

კეკელიძე, კორნელი. (1960). *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტომი I. თბილისი: მეცნიერება.

მენაბდე, ლევან. (1980). *ძველი ქართული კერები*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ნადარეიშვილი, გიორგი. (1900). *ათონის ივერიის მონასტრის შესახებ, ივერია*, 4, II, 26.

პეტრინი, იოანე. (1937). შრომები. ტომი II. გამომცემელი შალვა ნუცუბიძე. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

სირაძე, რეზო. (1987). *ლიტერატურულ ესთეტიკური ნარკვევები*. თბილისი: განათლება.

ფირცხალავა, ნინო. (2002). *მზახრი, ჟირი, ბამის შესახებ „განმარტებაში“*. კრებულში: ანდრიაძე, მანანა (რედ.), ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები. გვ. 32-40. თბილისი: საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ფირცხალავა, ნინო. (2003). *პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა*. კრებული: წურწუშია, რუსუდან (პ/მ რედ.). *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. მოხსენებები. გვ. 109-118. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

Ἐἰ ἡἀἀ, Ἀἰἂἡἡἡἡἡ ἂἡ. Ὑἡἡ ἂἡ ἑἑἂ Ἀἡ ἑἑἡ Ἀἡἡ ἑἑ. ἰ ἡἡἡἡ: ἰ ὑ ἡἡἡ.

ἰ ἰ ἰ ἂ, Ἀἡἡἡἡἡ ἂἡ (1903). Ἐἂἡ ἑἡ ἡἡἡ Ἐἂἡἡἡἡἡ ἡἡἡ ἡ ἂἡ ἡἡἡἡἡ ἡἡ ἡ ἡἡἡἡ ἡ ἡ ἡἡἡἡ. ἡἡ ἂ.

Ὀἡ ἂἡ ἡἡἡ, ἰ. (1877). ἰ ἂἡἡ ἂ ἡ ὅἡ ἂἡ ἂἡ ἂ Ἀἡ ἡ ἡἡἡ ἰ ἡ ἡἡ ὑ ἡἡ. Ἐἡἡ.

Brosset, Marie-Felicité. (1841). *Notice des manuscrits Georgiens récemment acquis par l'Académie*. BS, VIII, N20.

Jeanen, Rene. (1913). *Les Georgiens a Jerusalem*. EO, XVI. Istambol.



სურათი 1. ჯვრის მონასტერი, იერუსალიმი (XI საუკუნე)  
FIGURE 1. The Holy Cross Monastery, Jerusalem (11<sup>th</sup> century)



სურათი 2. რუსთაველის ფრესკა, ჯვრის მონასტერი, იერუსალიმი  
FIGURE 2. A Fresco of Shota Rustaveli, The Holy Cross Monastery, Jerusalem



სურათი 3. ათონის ივერთა მონასტერი (X საუკუნე)  
FIGURE 3. The Iveron Monastery on Mount Athos (10<sup>th</sup> century)



სურათი 4. პეტრიწონის  
(ბაჩკოვო) მონასტერი (XI  
საუკუნე)  
FIGURE 4. The Petridsoni  
Monastery – Bachkovo (11<sup>th</sup>  
century)

### ჰიპოთეზები ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესის შესახებ

მიუხედავად იმისა, რომ დღესდღეობით ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობა ქართველ და უცხოელ ეთნომუსიკოლოგთა გამორჩეულ ყურადღებას იპყრობს, მისი სტრუქტურის დიაქრონულ ასპექტში განხილვის ცდები დღემდე საკმაოდ იშვიათია. მრავალსახოვან ფორმათა და ისტორიული ცნობების სიმწირის გამო ქართული მრავალხმიანობის სახეობათა ჩამოყალიბების და ურთიერთქმედების მექანიზმების კვლევა, ცხადია, ძნელად თუ გასცდება ჰიპოთეზის ფარგლებს. მაგრამ ქართველი მუსიკისმცოდნეები ვალდებული ვართ გამოვარჩიოთ შედარებით არგუმენტირებულეები ასეთ ჰიპოთეზათაგან.

მკვლევართაგან განსაკუთრებული ინტერესი ამ პრობლემისადმი შეიმჩნევა გ. ჩხიკვაძის, შ. ასლანიშვილის და ი. ჟორდანიას შრომებში. ყურადღების ცენტრში ექცეოდა როგორც საზოგადოდ მრავალხმიანობის – ორხმიანობის წარმოშობის საკითხი, ასევე – ორხმიანობიდან სამხმიან სტრუქტურაზე გადანაცვლების მექანიზმი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ უკანასკნელს შედარებით მკაფიოდ გამოკვეთილი ჰიპოთეზები მიეძღვნა.

აღნიშნულ საკითხზე ქართველ მკვლევართა ნამუშევრების მიხედვით იკვეთება ქართული მრავალხმიანობის, კერძოდ – ორხმიანობისა და სამხმიანობის – ჩამოყალიბების სამი სავარაუდო მიმართულება:

- ა) არსებული ხმის თანამჟღერო ახალი, სხვა ხმის გამოჩენა;
  - ბ) განსხვავებული ფუნქციისა და პოზიციის უკვე არსებულ ურთიერთმონაცვლე ხმათა ვერტიკალში შერწყმა;
  - გ) ხმის შემატება სხვადასხვა ხერხებით თანადროულად;
- განსაკუთრებით აქტუალურად მივიჩნევთ მესამე მიმართულებას: მართლაც, რატომ არ უნდა დაფუძვალთ ერთდროულად რამდენიმე გზა მრავალხმიანობის სახეობათა ჩამოყალიბებისა?

ყურადღება იმ გარემოებაზე, რომ ი. ჟორდანიასგან განსხვავებით (АИ Әәә-í ёყ, 1989:98), გ. ჩხიკვაძეც და ასლანიშვილიც სამხმიანობის წარმოშობის ორ თანაბარფლებიან ჰიპოთეზას გვთავაზობენ (xñëäääçä, 1964:4-5; ასლანიშვილი, 1954.).

მაგრამ მრავალხმიანობის „განტოტვილი“ ჩამოყალიბება და განვითარების დაშვება არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს იმ მოსაზრებას, რომ ცალკეული მიმართულებები ან ქრონოლოგიურად ადრეული იყო, ან – საეტაპო. ისეთ ერთგვაროვან და მცირე მოცულობის რეგიონში, როგორიც ყოველთვის იყო საქართველო, რა თქმა უნდა, იარსებებდა გარკვეულად პრიორიტეტული მიმართულებები მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებისა (მოხსენებაში თავს ვარიდებთ განსახილველი მოვლენის სხვადასხვა პერიოდის დათარიღების ცდას).

დღეს საკმაოდ მიღებულია მოსაზრება, რომ ბურდონისა და ოსტინატოს პრინციპზე დაფუძნებული მრავალხმიანობა უძველეს პლასტებს განეკუთვნება. მაგრამ ამ ორ ფორმაში პირველადის ძიება კვლავ და კვლავ სირთულეობანაა დაკავშირებული.

ოსტინატური მრავალხმიანობის უმარტივეს და უძველეს სახეობად ორი ხმის მონაცვლეობით შესრულებას მივიჩნევთ. ასეთ დროს ხმები ერთად არ ჟღერს და სახეზე არ არის რეალური მრავალხმიანობის ფაქტი. ასეთ ფორმას ჩვენ ადრე „ნომინალური მრავალხმიანობა“ ვუწოდეთ (გ. ჩხიკვაძე მსგავს მოვლენას „გარდამავალს“ უწოდებს (xñëäääçä, 1964:3), შ. ასლანიშვილი – „წარმო-



სახვითს“, ნ. მაისურაძე – „ფარულს“ (მაისურაძე, 1971:94), (ნ. კალანდაძე-მახარაძეს მიერ თარგმნილი ადამიანის მუზეუმის ანთოლოგიაში ასეთ ტიპს „ექოს ტექნიკას“ უწოდებენ – კალანდაძე-მახარაძე, 2001). ქართული „ნომინალური მრავალხმიანობა“ თავისი პერიოდულობითა და მოწოდება-პასუხის რეგლამენტით ოსტინატოს წარმოადგენს. ბურდონული მრავალხმიანობა კი, პირიქით, რეალური მრავალხმიანობის ერთ-ერთი ფორმაა. მაშასადამე, ნომინალური მრავალხმიანობა ახალი ხმის გამოჩენის ზემოაღნიშნულ მეორე მიმართულების წინაპირობას ქმნის, ხოლო ბურდონული ორხმიანობა – პირველი მიმართულების ნაყოფია.

მართალია, ქართველ მკვლევართა უმეტესობა ქართული მრავალხმიანობის წარმოშობასა თუ პირვანდელი სახეობის შემუშავებაში გადამწყვეტ როლს ბურდონს ანიჭებს, მაგრამ თვით ის ნიმუშები, რომელთა მეშვეობითაც ხდება ამგვარი მოსაზრებების არგუმენტაცია, მცირე მოცულობის ბურდონული ხმის შემცველ ოსტინატური მრავალხმიანობის ფრაგმენტებს წარმოადგენს. თითო-ოროლაა ისეთი ქართული ბურდონული ორხმიანი სიმღერა, რომელშიც ოსტინატური ძირები არ შეიმჩნევა, უფრო ზუსტად კი – ორი პლასტის ანტიფონური შეპასუხების გამოძახილი. ამიტომ, სავსებით შესაძლებელია, ორხმიანობის შედეგი გამოენვიო რეფრენული ოსტინატოს გადაზრდას ოსტინატო-კონტინუუმში, ანუ – სოლისტის მოპასუხე წყვეტილი ოსტინატური ფრაზის გამღერებას სოლისტის ხელმეორე ჩართვის თანადროულად (ხმის გამოჩენის მეორე მიმართულება).

ერთი შეხედვით, შედარებით უმნიშვნელო ჩანს ოსტინატური კომპოზიციური პრინციპის როლი ქართული სამხმიანობის შემუშავებაში. მაგრამ თუ ამ პროცესს ხმათა ფუნქციური დატვირთვის კუთხით დავაკვირდებით, ნათელი ხდება, რომ სოლისტის მოპასუხე ორხმიან გუნდში, სადაც ზედა ხმა სოლისტისაგან განსხვავებული ფუნქციური შინაარსისაა, ჩვენს წინაშე უკვე სამი სხვადასხვა ფუნქციის ხმის პარტიაა – რაც უკვე ნომინალური სამხმიანობაა (მაგ.1).

უნდა შევნიშნოთ. რომ ზოგადად „მოწოდება-პასუხის“ სისტემა ნოყიერ ნიადაგს ქმნის ურთიერთმონაცვლე ხმის პარტიების ინდივიდუალური განვითარებისათვის – ამ დროს მოპასუხეები ერთმანეთთან კოორდინაციას ნაკლებად საჭიროებენ. შესაძლოა, სწორედ ამასთან იყოს დაკავშირებული კორიფეს მოპასუხე გუნდის წიაღში მეორე სოლისტის გამოჩენა, რომლის პარტია თავდაპირველად კორიფეს პარტიის ანალოგიურია (ანუ – იმეორებს მას); ხოლო შემდეგ ხდება ამ მეორე სოლისტის პარტიის ინდივიდუალიზაცია, რასაც მესამე, შეცვლილი პოზიციის და ორიგინალური ფუნქციის ხმის ჩამოყალიბებამდე მივყავართ (მაგ. 2).

მრავალხმიანობის ოსტინატური და ბურდონული ფორმა ქართულ მრავალხმიანობაში, როგორც ჩანს, თანაარსებობდა. მაგრამ თუ საჭიროება მოითხოვს, ხაზი გაესვას ამ ორი ფორმიდან რომელიმე ერთის პირველადობას, ასეთად ოსტინატო უნდა მივიჩნიოთ სხვა შემდეგი თვისების გამოც: არქაული მუზიკირების უკიდურესად მძაფრ სოციალურ და მაგიურ ფუნქციას, რაც შესაბამისი ინტენსივობის რიტუალში გამომჟღავნდებოდა, უკეთ შეესაბამება აქტიური, მეტრულ-რიტმულად დიფერენცირებული ოსტინატო, ვიდრე ბურდონული განფენილი ხმოვანება. გავისხენებთ ე. გარაყანიძის დაკვირვებასაც: „ზოგიერთი ის სიმღერა, რომელიც ბურდონული მრავალხმიანობის ნიმუშს წარმოადგენს, შორეულ წარსულში სრულდებოდა სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობით“ (გარაყანიძე, 1997:32).

ბურდონის პრინციპი, როგორც განვითარების, ხმოვანების განფენის საშუალება, ქართული მრავალხმიანობის განვითარების ყველა ეტაპზე შეინიშ-

ნება. მაგალითად, ბურდონული „განფენა“ დასტურდება ზოგიერთი გრძელი კახური სუფრულის მოდულაციურ გეგმაში, რომლებიც, ი. ჟორდანიაშვიტის შენიშვნით, უფრო სხარტი „მაცრულეებიდან“ მომდინარეობს (AEI ოაàì èÿ, 1989:116-123).

მაგრამ „ბურდონული განფენის“ ყველაზე მნიშვნელოვან შედეგს უნდა წარმოადგენდეს სხვადასხვა პოზიციის ურთიერთმოპასუხე ორი სოლისტის ერთი გუნდური ბურდონული ბანით შეკავშირება. ამგვარი სტრუქტურა უნდა მომდინარეობდეს ამ ორი სოლისტის თანმდევი ოსტინატური ბანის „ბურდონული განფენიდან“, ანუ – რეფრენულ ოსტინატურ ფრაზებს შორის პაუზების ბურდონით შევსებიდან. ამ პროცესის შედეგად მიღებული „ნომინალური სამხმთანობის“ ფორმის სტრუქტურა ხშირად ეპიზოდურად ჩაენაცვლება რეალურ სამხმთანობას, რაც ყველაზე უფრო ქართლ-კახურ გრძელ სუფრულებს ახასიათებს (მაგ.3).

ბურდონული მრავალხმთანობის განვითარება, შესაძლოა, იმ გზითაც მომხდარიყო, რომელსაც გ. ჩხიკვაძე აღწერს. კერძოდ, სოლისტის მღერის გაგრძელება მოპასუხე გუნდური ბანის ფონზე (xõñññññ, 1964:2) (მაგ.4). ამ შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, მყარი ბურდონული სტრუქტურის შექმნისათვის აუცილებელი უნდა ყოფილიყო ოსტინატოს რიტმული და კითხვა-პასუხის ორიენტირის მოშლა, ან ასეთი ორიენტირის რეგლამენტის გაბუნდოვნება, როგორცაც ვხვდებით ზოგიერთ დატირებასა და საკულტო სიმღერებში.

დამაჯერებელია ქართულ ფოლკლორისტიკაში მიღებული ცნობილი მოსაზრება, რომლის მიხედვით სამხმთანობის წარმოშობის ერთ-ერთი გზა დაკავშირებულია „მაღალი ბანის“ – ბანის ოქტავურად პარალელური ზედა ხმის გამოჩენასთან (xõñññññ, 1964:5) (მაგ. 5). მაგრამ, ჩვენი აზრით, ამგვარ გაორმაგებაში სწორედ ბურდონის პრინციპს უნდა მივაკუთვნოთ უპირატესობა, და არა – პარალელური ხმათასვლის პრინციპს. სხვა სიტყვებით, „მაღალი ბანი“ ისეთივე შებანებაა წამყვანი, ინიციატივანი ხმისა, როგორიც ქვედა ბანი. ამგვარი გაორმაგებული ბანი კვლავაც ფონის ფუნქციას იწარჩუნებს, განსხვავებით პარალელური ხმისაგან, რომელიც მელოდიის, ფუნქციონალური ინიციატივის მქონე ხმის მიმდევარია.

რაც შეეხება სამხმთანობაში ზედა ბურდონული ხმის – „მაღალი ბანის“ ამოძრავებას (ძირითადად მეორე ხმის პარალელურად), ეს პროცესი, ამ ზედა ხმის პოზიციისა და „კონტურის“ ფუნქციის გამო, მისი, როგორც სოლისტის, თვითშეგნების თანდათანობით ზრდას უნდა უკავშირდებოდეს. „მაღალი ბანის“ ამოძრავება ძირითადად ინიციატივის მქონე შუა ხმისადმი პარალელურად გადავენებაში გამოიხატება.

საინტერესოა, რომ ქართულ მრავალხმთანობაში საკმაოდ შესამჩნევი პარალელიზმის პრინციპის დამკვიდრების შესახებ ქართველი მკვლევარები არ გამოთქვამენ რამდენადმე დამაჯერებელ მოსაზრებებს. ი. ჯავახიშვილი პარალელიზმის გამოჩენას (კვარტულისა და კვინტურის) ქართულ სიმღერაში საკრავიერ (ფანდურის, ჩონგურის) გავლენას მიაწერს, რაც დიდი მეცნიერის ერთ-ერთ წარუმატებელ სამეცნიერო პასაჟად უნდა ჩაითვალოს (ჯავახიშვილი, 1938).

შესაძლოა თუ არა, პარალელიზმის პრინციპი იმთავითვე გამომჟღავნებულიყო ქართულ სიმღერაში, ისევე, როგორც ოსტინატოსა და ბურდონის პრინციპები?

თუ ტიპურ უძველეს არქაულ ქართულ სიმღერად ბურდონულ ბანზე განვითარებულ ჩამოყალიბებულ მელოდიას მივიჩნევთ, უნდა დავუშვათ, რომ ამ შემთხვევაში სავარაუდო პარალელურ ხმას ბურდონის ალტერნატივის როლში

მოუწევდა გამოსვლა. ბურდონის ამოძრავება კი უფრო ძნელი წარმოსადგენია, ვიდრე ცალფა მელოდისადმი პარალელურად ხმის გაყოლება. ერთადერთი გზა, რომლითაც პარალელიზმი იჩენდა თავს, უნდა ყოფილიყო კორიფესადმი მოპასუხე გუნდური მოკლეფრაზიანი მელოდის პარალელური გაორმაგება. მაგრამ ასეთი ფრაზების მცირე მოცულობა პარალელიზმის პრინციპის მკაფიოდ დამკვიდრებას ხელს შეუშლიდა.

ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ საქართველოში პარალელური ხმათასვლის დამკვიდრება (რომელიც, ჩვენი სახელდებით „მელოდური ზიარი მოდელის“ პრინციპს წარმოადგენს) დაკავშირებულია მელოდის განვითარებასთან; უფრო ზუსტად – მელოდის მოცულობის ზრდასთან.

არ არის გამორიცხული, რომ მელოდის მოცულობის ზრდა ქართულ სიმღერაში, ბუნებრივი თვითგანვითარების პროცესთან ერთად, მონოდიური ქრისტიანული გალობის შემოსვლას უკავშირდებოდეს. მონოდიისათვის დამახასიათებელი გრძელი მელოდური ფრაზები, დროთა განმავლობაში მოითხოვდა ქართულ მუსიკალურ ენაზე „თარგმნას“ – გამრავალხმიანებას, რაც შესრულდა კიდევ. ფართო განფენილობის მელოდის ქართველები ოსტინატური ფრაზებით ვერ „შეუბანებდნენ“. სავარაუდოდ, საეკლესიო მელოდის ან ბურდონული ხმა უნდა შემატებოდა, ან – პარალელურად მიმყოლი. ქართულ საგლობელზე პირველივე დაკვირვებისას ნათელი ხდება, რომ იგი პარალელიზმის პრინციპს ეფუძნება. ბურდონული ბანის თანხლებით მელოდის განვითარების კვალი კი ქართულ საეკლესიო მუსიკაში დღეს არ დასტურდება. რატომ?

ამ კითხვას ორ სავარაუდო პასუხს გამოვუძებნით: ა) ქრისტიანულ საეკლესიო მონოდიურ მელოსს საქართველოში ძირითადად მოკლე ფრაზებზე აგებული ოსტინატური მრავალხმიანობა დახვდა, და არა – ბურდონზე დამყარებული მელოდია. ბ) ქართულ საგლობელში ბურდონული ბანის მხოლოდ გვიან, და ისიც – ფრაგმენტულად შეზრდა შემდეგი გარემოებით იყოს, შესაძლოა, გამოწვეული: ქართული მელოსისათვის იმდენად უცხო უნდა ყოფილიყო სირიულ-ბიზანტიური უნისონური მელოსი, რომ ქართველმა კაცმა მას თავისი მუსიკალური აზროვნების ორგანული ელემენტი – ბურდონი არ მიუსადაგა (საინტერესოა, რომ ამ განწყობის პარალელი შეინიშნება ზოგიერთ უიშვიათეს ქართულ უნისონურ სიმღერებშიც, რომლებიც ასევე რელიგიური, ან მაგიური ფუნქციისაა). როგორც ჩანს, საგლობლის სიმღერისაგან გამიჯვნას ეკლესიის მკაცრმა პოზიციამაც შეუწყო ხელი.

ამგვარად, ქართულ სამხმიან საგლობელში, ქართული ხალხური სიმღერისაგან განსხვავებით, გამრავალხმიანება უნდა მომხდარიყო ბურდონის გვერდის ავლით – წამყვანი ხმისათვის „თანაფუნქციური“ პარალელური (და არა – ბურდონული) „შებანებით“. აქვე გავიხსენებთ დ. შულღიაშვილის დაკვირვებას: „მიგვაჩნია, რომ ხმათა პარალელიზმის აღნიშნული პრინციპი ქართული პოლიფონიური გალობის შესრულების უძველესი ფორმაა, რომელიც შემდგომ დამკვიდრდა როგორც გალობის სწავლების პირველი საფეხური“ (შულღიაშვილი, 2000:176).

სხვაგვარი წარმოშობისაა ქართულ სამხმიანობაში არსებული ზედა ორი ხმის ტერციული პარალელიზმი. იგი აშკარად გვიანდელი მოვლენაა და უნდა უკავშირდებოდეს ქართულ სიმღერაში სინქრონის კომპოზიციური პრინციპის (სიმღერისა ყველა ხმაში რიტმული ზიარი მოდელი) გააქტიურებას. განვითარების დღევანდელ ეტაპზე ქართული სიმღერის უდიდესი ჯგუფის მრავალხმიანობის ძირითად განმსაზღვრელ პრინციპად სწორედ სინქრონი იქცა. ეს სხვა პრინციპთა ფუნქციონალურ დამოუკიდებლობის კარგვასთან უნდა იყოს დაკავშირებული, რისი გამოხატულებაცაა:



1. პარალელური ხმათასვლის პრინციპის ნიველირება და საორიენტაციო მელოდიური მოდელიდან ძირითადად რიტმული მოდელის შემორჩენა;

2. ბურდონ-კონტინუუმის (პედალური ბურდონის) რეჩიტაციულში გადაზრდა;

3. ზედა ხმების პარალელურად „დალიანდაგება“;

აღნიშნული ტენდენცია, თვითგანვითარებასთან (ან იქნებ – დეგრადაციასთან?) ერთად შესაძლოა უკავშირდებოდეს საგალობლის, ხოლო მოგვიანებით – ევროპული მუსიკის გავლენას.

ქართული ოთხხმიანობა ძირითადად უკავშირდება გურულ და ქობულეთურ ოთხხმიან ნაღურებს. პირველ რიგში მივანიშნებთ იმ ფაქტზე, რომ ისინი ოსტინატოს პრინციპზე დაყრდნობით აღწევენ პოლიფონიურ სიმალლეებს. რაც შეეხება აღნიშნულ ნაღურებში მეოთხე ხმის – მოძრავი ბანის – წარმოშობას, იგი დაკავშირებული უნდა იყოს ანტიფონური „ტრიოს“ სიმღერების ელემენტის შემოჭრასთან ტრადიციულ, ბურდონული ბანის შემცველ და ოსტინატური წყობის სამხმიან შრომის სიმღერებში. ამ პროცესის ალტერნატივად არ გამოდგება ამ სიმღერებში არსებული ერთგვაროვანი ბანის ორ – ბურდონულ და მოძრავ ვარიანტად გაყოფის ვერსია.

### დამოწმებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში*. კრებულში: *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, ტ. 1. გვ. 3-89. თბილისი: ხელოვნება.

გარაყანიძე, ედიშერ. (1997). *ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ერთი ადრეული ეტაპის შესახებ*. კრებულში: *ნურნუშია, რუსუდან (პ/მ. რედ.), მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. სამეცნიერო შრომები. გვ. 18-39. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე).

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელოვნება.

კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. (2001). *ვოკალური შთაბეჭდილებების მსოფლიო ანთოლოგია და ქართული მრავალხმიანობა პარიზის ადამიანის მუზეუმის ეთნომუსიკოლოგიური დეპარტამენტის ფონოკოლექციაში*. კრებულში: *ნურნუშია, რუსუდან (პ/მ. რედ.), საერო და სასულიერო მრავალხმიანობის პრობლემები*. საერთაშორისო კონფერენციის მოხსენებები. გვ. 232-255. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (რეზიუმე ინგლისურ ენაზე).

მაისურაძე, ნინო. (1971). *აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა (ვოკალური მუსიკა)*. თბილისი: მეცნიერება.

შულღიაშვილი, დავით. (2000). *ქართული გალობის მრავალხმიანობის შესახებ*. კრებულში: *ნურნუშია, რუსუდან (პ/მ. რედ.), ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები*. საერთაშორისო კონფერენციის მოხსენებები. გვ. 171-181. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (რეზიუმე ინგლისურ ენაზე).

Æi ðääi èy, Èi ñèð. (1989). *Äðçèi ñèi à ò ðääèðèi ííí à í íí ãi ãi èi ñèà à í àääí ãðí ãíí ãi í ð àèñò à í íí ãi ãi èi ñí ò ð éðéùò óð (é ãi ðí ñò ãáí ðçèñà í íí ãi ãi èi ñèy)*. Óàèèèèè: Èçääàðèñíðáí Óàèèèèèíèi ã ã ñ. ói èääðñèðàðà.

×òèèääàçà, Äðè ã è. (1964). *Í ñíí ãi ð à ò èi ð äðçèi ñèi ãi í ðí ãi ãi í íí ãi ãi èi ñèy. Í ñèèà: Í àóèà*.

Jordania, Joseph (1989). *Gruzinskoe Traditsionnoe Mnogogolosie Mezhdunarodnom Kontekste Mnogogolosnikh Kultur. K Voprosu Genezisa Mnogogolosia* (Georgian Traditional Polyphony in the International Context of Polyphonic Cultures. On The Problem of the Genesis of Polyphony). Tbilisi State University Press (in Russian with English summary)

Kalandadze-Makharadze, Nino (2001). *Vokaluri Shtabechdilebebis Msoplio Antologia da Kartuli Mravalkhmianoba Parizis Adamianis Muzeumis Etnomusikologiuri Departamentis Ponokolektsiashi* (World Anthology of Vocal Impressions and Georgian Polyphony in the Audio Collection of the Ethnomusicology Department at Paris Museum of Man). In *Saero da Sasuliero Mravalkhmianobis Problemebi* (Problems of Polyphony in Sacred and Secular Musi). Materials of the International Scientific Conference. Rusudan Tsursumia (responsible editor). Pp. 232-252. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary)

Maisuradze, Nino (1971). *Aghmosavlet Sakartvelos Musikaluri Kultura. Vokaluri Musika* (Musical Culture of Eastern Georgia. Vocal Music). Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian with English summary)

Shughliashvili, Davit (2000). *Kartuli Galobis Mravalkhmianobis Shesakheb* (On the Polyphony of Georgian Sacred Hymns), in *Khalkhuri Mravalkhmianobis Problemebi* (Problems of Traditional Polyphony). Materials of the Scientific International Conference. Rusudan Tsursumia (responsible editor). Pp. 171-180. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary)

მაგალითი 1.  
EXAMPLE 1.



მაგალითი 2.  
EXAMPLE 2.

პე-რი-ო, ბი-ჭე-ბო, მო-ვმკოთ ვა-ნა პე, პე, ა-რა-ლა-ლო ა-რა-ლა-ლო და ცხენს მი-ქვი-ა  
he - ri - o, bi - che - bo, mo - vmkot ga - na he, he, a - ra - la - lo a - ra - la - lo da tskhens mi - kvi - a

პე, პე, ა - რა-ლა - ლო და-რუ - ლა - ლო და უ-ნა - გი-რსა პე, პე, ა - რა-ლა - ლო  
he, he, a - ra - la - lo da - ru - la - lo da u - na - gi - rsa he, he, a - ra - la - lo

EXAMPLE 3.

EXAMPLE 4.

8  
 და - ჩუმ - და      ჩე - მი   გარ      -      მონ,  
 da - chum - da      che - mi   gar      -      mon,  
 თი - თებ   ში - გა   მა - ი - შა      -      ღა - ღი   და - უ  
 ti - teb   shi - ga   ma - i - sha      -      la - o   da - u

EXAMPLE 5.

I

khma - li tsi-na-sa khma - li tsi-na-sa

II

khma - li tsi - na-sa khma-li tsi - na-sa



## ბოსნია-ჰერცეგოვინას მოკალური მრავალხმიანობა საქართველოსა და ხმელთაშუა ზღვის კონტაქსტში

ხმელთაშუა და შავი ზღვების მიმდებარე ქვეყნები ცნობილია იმით, რომ ისინი მრავალხმიანობის სამშობლოს წარმოადგენენ. მრავალხმიანი სიმღერა არის, ან იყო ჩვეულებრივი, უბრალო ხალხის საზოგადოებრივი ყოფის განუყოფელი ნაწილი. ვოკალურ-პოლიფონიური ხელოვნების გავრცელების ზონა ამ არეებზე არაა არც უწყვეტი და არც ერთგვაროვანი – არის რეგიონები, სადაც საზოგადოებრივი მრავალხმიანობა არაა დამკვიდრებული პრაქტიკაში, ხოლო იქ, სადაც იგი არის, მისი ფორმები შეიძლება დიდად განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან; ერთსა და იმავე ადგილზე შეიძლება თანაარსებობდეს სხვადასხვა ფორმებიც. მუსიკისმცოდნეები, კერძოდ, ისტორიკოსები, შედარებითი თუ ეთნომუსიკისმცოდნეები, ცდილობდნენ აეხსნათ ეს ფენომენი ქალაქური ან პროფესიული სტილიდან წარმოშობის, მუსიკალური შემოქმედების ცენტრებიდან დიფუზიის, მიგრაციის, რასობრივი ან გეოგრაფიული თავისებურებების პოზიციებიდან. ყველა ამ მიდგომისას ფოკუსში ექცეოდა მუსიკალური შემოქმედების „პროდუქტების“ აშკარა მსგავსება, ისეთი ჟღერადობა, როგორიც აღიქმებოდა ფონემურად მუსიკისმცოდნის დონეზე გათვითცნობიერებული მოყვარულების მიერ, რომლებიც „მოსულები“, „გარეშენი“ იყვნენ კონკრეტული მომღერალი ჯგუფებისათვის. ძირითადად, დასკვნები კეთდებოდა ჩანაწერებისა და მუსიკალური ტრანსკრიფციების საფუძველზე; პრაქტიკოსები, მომღერლები და მათი სოციალური გარემოცვა, ისევე, როგორც მათი ფიქრები და მისწრაფებანი, ფაქტობრივად, უგულებელყოფილი იყო.

### გაბელა: გარემო და ისტორია

იმის ნაცვლად, რომ ფართომასშტაბიან თემებზე შევჩერდე, ამ ნაშრომში განვიხილავ ერთი კონკრეტული სოფლის ადგილობრივ შემოქმედებას, მომღერლებსა და მრავალხმიან სიმღერებს. ეს არის გაბელა ჰერცეგოვინაში, რომელსაც ჩემი მეუღლე, ნერთუს ქრისტენსენი და მე რამდენიმეჯერ ვესტუმრეთ 1957 წლიდან 1974 წლამდე მუსიკალური გამოკვლევებისათვის. შემდეგ მოვიყვან ზოგ მოსაზრებას, რომელიც ეხება გაბელაში მიღებული დაკვირვებების შედარებას იმავე არეში მდებარე სხვა ორ სოფელში მიღებულ შედეგებთან, ასევე ერის და დორის სტოკმანების სამუშაოსთან ალბანიაში (Stockmann, 1965). საბოლოოდ, წამოვყენებ ზოგ მოსაზრებას, რომელიც ამ ყველაფერს საქართველოს დაუკავშირებს.

გაბელა არის საკმაოდ დიდი ფერმერული სოფელი (მოსახლეობა 1957 წ. დაახლ. 1400) ჰერცეგოვინაში, ქვედა ნერეტვას ხეობაში. იგი მოთავსებულია სარაევოდან პლოსის (Ploëe) ადრიატიკული პორტისაკენ მიმავალ რკინიგზაზე, ქალაქებს – მეტკოვიჩსა (Metković) და ჩაპლინას (Čapljina) – შორის, რომლებიც მდინარის მეორე ნაპირზე მდებარეობს. მიუხედავად იმისა, რომ 1957 წ. აქ ელექტრობა ჯერ კიდევ არ იყო შემოყვანილი და გზები კი ორმოებიანი და ტალახიანი იყო, სოფელი საკმაოდ კარგადაა დაკავშირებული გარე სამყაროსთან. უფრო მნიშვნელოვანი ის ფაქტია, რომ სოფელი დაუცარიელებიათ ადრეულ მე-18 საუკუნეში და შემდეგ მისი ხელახლა დასახლება დაწყებულია მხოლოდ მე-18 საუკუნის ბოლოს მეზობელი ჰერცეგოვინასა და დასავლეთ ბოსნი-

ის სოფლებიდან (იხ. Christensen, 1997). ხელახალი გადმოსახლების პროცესი უფრო ფართო არეზე მოთავსებული სოფლებიდან – მოსტარის სამხრეთით მდებარე ჰერცოგოვინიდან, მეზობელი სამხრეთ ბოსნიიდან და ჰერცოგოვინიდან – მნიშვნელოვანია გაბელას მუსიკალური შემოქმედებისა და ფორმების სიმდიდრის გასაგებად. ჯერ კიდევ 1974 წ. სოფლის უბნები სახელდებული იყო იმ ჩამოსული ოჯახების მიხედვით, რომლებიც 150-200 წლის წინ ჩამოსახლდნენ ჯგუფებად და რომელთაც შემოინახეს თავიანთი შესაბამისი წარმომავლობის ზეპირი ისტორია. მაშინ, როდესაც სოფლის უფრო დიდი ნაწილი დასახლებული, ან ხელახლა-დასახლებული იქნა უფრო ფართო არიდან წამოსული რომის კათოლიკებით, ცალკე უბანი დაიკავეს „სერბებმა“, როგორც კათოლიკები უწოდებენ მათ: ესაა ორთოდოქსი სერბი ხალხი, რომელიც აქ ოტომანების (ოსმალების) დროს გადმოსახლდა აღმოსავლეთ სერბიიდან, ვენეციასთან თურქეთის საზღვრის გასამაგრებლად, რომელიც სწორედ გაბელას სამხრეთით გადის. გაბელა, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იყო „ღია“ დასახლება ჰეტეროგენული მოსახლეობით და შედარებით გახსნილი უფრო ფართო სამყაროსათვის, თვით ელექტრობისა და კარგი გზების შემოსვლამდე.

მრავალი ცვლილება მოხდა გაბელაში იმ თოთხმეტი წლის მანძილზე, რაც ჩვენ იქ ვსტუმრობდით. შესაძლოა, ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ორი მათგანი: ელექტრობის შემოყვანა სოფელში 1960-1965 წლებში, რამაც გამოიწვია რადიოსა და ტელევიზიის შესვლა ყველა ოჯახში, და იმავე პერიოდში, მთავრობისაგან წამოსული პროცესი: კერძო მეურნეობების გადაკეთება კოოპერატიულ (კოლექტიურ) მეურნეობებად, რომელმაც მინათმფლობელები დაქირავებულ მინათმოქმედებად აქცია. ამ ბოლო ცვლილების მნიშვნელოვანი შედეგი ის იყო, რომ ქალებიც და კაცებიც, რომლებიც მანამდე ცხოვრობდნენ და მუშაობდნენ თავიანთ საკუთარ მიწაზე, თავიანთი დიდი ოჯახების სოციალურ და ეკონომიკურ ჩარჩოებში, ახლა მუშაობდნენ მთელი სოფლის ხალხთან ერთად. საინტერესოა, რომ ამას მცირე გავლენა ჰქონდა იმ მუსიკალურ შემოქმედებაზე, რომელიც გვანტერესობს, კერძოდ, გუნდურ ვოკალურ პოლიფონიაზე. თუმცა, ამანვე გამოიწვია მთლიანი ჟანრის გაქრობა: გაქრა მოსავლის ალების (მკის) სიმღერა – „ჟეტალიჩკე“ („•etalièke“), რომელსაც იმავე დიდი ოჯახის ქალები მღეროდნენ სტროფების მონაცვლეობით ნამგლებით ხორბლის მკის დროს. დღეს ამ სამუშაოს მოსავლის ამღები კომბაინები ასრულებენ.

### ჯგუფური სიმღერის სიტუაციები

მოკლედ განვიხილოთ ის ვითარებები, რომელიც გაბელაში ქმნის პირობებს საჯარო და კოლექტიური მუსიციებისათვის. ისინი შეიძლება სამ ჯგუფად დაიყოს:

#### A. დიდ ოჯახში/პატრიკლანში (პატრიარქალურ ოჯახში)

აქ შედის როგორც არაოფიციალური შეკრებები, ისე დიდი ოჯახის ყველა საქმესთან დაკავშირებული შეკრებები: ქორწილები, გარდაცვალება, საერთო საქმიანობა (დიდ ოჯახში, უწინარეს ყოვლისა, მკის დროს), სეზონური რელიგიურ-სარიტუალო სიმღერები შობისა და მარხვების დროს.

#### B. დაუქორწინებელი ახალგაზრდების ჯგუფებში („cure i momci“)

არაოფიციალური შეკრებებისას, შეთანხმებული შეკრებები მარცვლეულის სალენად და სხვ.; საბძელში; სამხედრო სამსახურში განწვეულების გამგზავრებისა და ჩამოსვლის დროს; საკვირაო წირვის შემდეგ ხალხის წინ ცეკვა.

#### C. კვირის წირვაზე ეკლესიაში

#### D. სოფლის გარეთ, მგზავრობის დროს.

ყველა ამ შემთხვევაში ნებისმიერ დამსწრეს შეუძლია მიიღოს მონაწილეობა სიმღერაში და ბევრი იღებს კიდევ — არა აუცილებლად ყველა ერთდროულად (როგორც ეს ეკლესიაში ხდება), არამედ სიმღერის რიგ-რიგობით ნამოწეებით. ცალკეული როლები პოლიფონიური სიმღერისას ხშირად ერთმანეთში იცვლება (გადაკვეთილია, ან, სიტყვა-სიტყვით, „გადართულია“). თუმცა ზოგი ინდივიდუალი განსაკუთრებით კარგ მომღერლად არის ცნობილი, პოლიფონიური სიმღერის დროს მათ უპირატესობა არ ენიჭებათ.<sup>3</sup> მრავალხმიანი სიმღერა ქვეყნის საყოველთაოა.

### ვოკალური მრავალხმიანობის ფორმები

მუსიკისმცოდნეები ერთმანეთისაგან განარჩევენ, უმთავრესად, ვოკალური მრავალხმიანობის ორ კატეგორიას: ტონიკა-დომინანტურ ბგერათრიგის ფუნქციონალურ სისტემაზე დამყარებულ, დიატონური ბგერათრიგის ფარგლებში მოქცეულ, ძირითადად ჰომოფონურ-ჰარმონიულ და მცირე-ინტერვალურ „მიკროტონურ“ მრავალხმიანობას.

#### A. დიატონურ-ჰარმონიული მრავალხმიანობა

არსებობს სიმღერები, რომლებიც ძველ, არქაულ სიმღერებად განიხილება და გამოიყენება რიტუალურ კონტექსტში. მიუხედავად ამისა, ამ კატეგორიის სიმღერების უმეტესობა სოფელში ჩამოსულებთან საუბარში მონათლულია „თანამედროვედ, მოდერნად“ („დოსადაშნიე“ — „dosadaš nje“) და მათ მღერის ახალგაზრდა თაობა (1957 წლისათვის, 30 წელზე უმცროსები). ისინი ჩამოსულები იყვნენ ქალაქებიდან და ამ სიმღერებს სწავლობდნენ სოფლის გარეთ — ახლომდებარე ქალაქებში ან ყოველწლიური მგზავრობისას ისეთ ადგილებში, როგორებიცაა სარაევო ან კორჩულა, სადაც ოჯახის წევრებს გაბელადან ბაზარზე გასაყიდად მიაქვთ ხილი და ბოსტნეული. გაბელასათვის ცნობილი ამ სიმღერების უმეტესობა, როგორც ჩანს, ქალაქის პოპულარული რეპერტუარიდან მომდინარეობს და ეყრდნობა სოლო-მომღერლის სიმღერასა და ინსტრუმენტულ აკომპანირებას, რომლებიც ჟღერს კაფეებში, რესტორნებში, გადაიცემა ადგილობრივი რადიოთი და ფიქსირდება ფონოჩანაწერებზე. მიუხედავად ამისა, ვერსიები, რომლებიც სრულდება სოფლად, მთლიანად ვოკალურია, ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე და წარმოადგენს ქალაქური ვერსიების სპეციფიკურ გაბელურ ადაპტაციას.

მაგალითი 1 (იხ. დანართი) — ესაა ცნობილი „Bosanski sevdah“, ბოსნიური სატრფიალო სიმღერა, ჟანრი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული ჩრდილოეთ ბოსნიის ოსმალურ-მუსულმანურ კულტურასთან. მელოდია, თავისი გრძელი მეღიზმებით „ამან“-ის ნამოძახილებზე და დიატონური გამით, რომელიც გამოირჩევა გადიდებული სეკუნდით „ჰიკაზის“ (სოფლურ) კილოზე, იმდენადაა „თურქული“, რამდენადაც ეს საერთოდ შესაძლებელია, მაგრამ მისი ვოკალური აკომპანემენტი, თავისი სტერეოტიპული ჰარმონიული პროგრესიებით, უკვე აღარაა თურქული.

ჰარმონიული აკომპანემენტის იგივე ნიმუში — ადგილობრივი ტერმინოლოგიით — „უ პრატნიუ“ („u pratnju“), სიტყვასიტყვით, „აკომპანემენტი“ — გამოიყენება ასევე „სერბიულ“ სიმღერებში — სიმღერებში ქალაქური პოპულარული რეპერტუარიდან, რომელიც არ არის „ბოსნიური“, მაგრამ მოდის ყოფილი იუგოსლავიის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ნაწილიდან; და ასევე სხვა მხარის სიმღერებშიც — 1972 წელს „მექსიკური სიმღერები“ ახალგაზრდების მოდური გატაცება გახდა.

ყველა ამ შემთხვევაში გამოიყენება სტერეოტიპული ჰარმონიული აკო-მპანემენტი: „უ პრატნიუ“ სიმღერა არის „pjevanje“ („პიევანიე“), რომელიც წარმოადგენს სიმღერის წესს.<sup>4</sup>

#### B. მიკროტონური მრავალხმიანობა

ეს კატეგორია მოიცავს საგუნდო და ინდივიდუალური<sup>5</sup> შესრულების გაბელურ სიმღერათა დიდ უმრავლესობას, კერძოდ, მოიცავს ძველი თაობების (ე.ი., მათი, ვინც 30 წელზე უფროსი ასაკის იყო) ყველა მრავალხმიან სიმღერას. ამ სიმღერებს ახალგაზრდებიც მღერიან, ყოველ შემთხვევაში, ერთ, რეგულარულად განმეორებად სიტუაციაში მაინც; ესაა სამხედრო რეკრუტის გაცილება და დაბრუნებულთა მისალმება, რომელიც ყოველთვის მხოლოდ ამ მრავალხმიანობის ფარგლებში იმღერება. თავისი გამოყენების მხრივ, მიკროტონური მრავალხმიანობა აერთებს პატრიარქალურ და თაობებრივ დაჯგუფებებს და ფუნდამენტალურია სოფლის ფარგლებში განხორციელებული სოციალური ურთიერთობებისათვის. იმ დროს, როდესაც ჰომოფონიურ-ჰარმონიული მრავალხმიანობა აერთიანებს, გამონაკლისის გარეშე,<sup>6</sup> ინდივიდუალურად, სახელით ცნობილ სიმღერებს, რაც მიუთითებს ტექსტისა და მელოდიის ინტეგრალურ ერთეულზე, მიკროტონური მრავალხმიანობა აერთიანებს რამდენიმე დასახელების ჟანრს, როგორიცაა: „სვატოვსკე [პიესმე]“ („svatovske [pjesme]“) – საქორწინო [სიმღერები], „ვესელანიე“ („veselanje“) – საშობაო სიმღერები, „კანტანიე“ („kantanje“) – მარხვის სიმღერები, სადაც ჟანრი და ხმოვანი მოდელები მოცემულია, მაგრამ ტექსტები იცვლება, და „განგა“ („ganga“). ზოგიერთი ჩამოთვლილთაგან მხოლოდ ერთ სპეციფიკურ სიტუაციაში იხმარება, მაშინ, როდესაც დანარჩენები, განსაკუთრებით, „განგა“ – შეუზღუდავია თავიანთ გამოყენებაში (თუმცა განგას შესრულება ზოგიერთ კონტექსტში მაინც აშკარად მიუღებელი იქნებოდა).

მეტიც, მიკროტონურ-პოლიფონიური სიმღერების დიდი უმრავლესობა (და მიკროტონურ-მონოფონიურიც, თუ საქმე საქმეზე მიდგა) თავისი ბუნებითა და ჩანაფიქრით სასაუბროა. მონოფონიურ-მიკროტონურ ჟანრებს შორისაა: იავენები „უსპავანკე“ („uspavanke“), მოთქმანი „კუკანიე“ („kukanje“); მოსავლის აღების სიმღერები „ჟეტალიჩკე“ და სამგზავრო სიმღერები „პუტნიჩკე“ („putničke“) შევიდნენ საქორწინო ცერემონიაში; თითოეული მათგანი წარმოადგენს სხვებთან რეალურსა თუ წარმოსახვით ჟანრულ საუბარს. საქორწინო ცერემონიალი კონცენტრირებულია პატარძლისა და სხვა სტუმრების ტრადიციული ტექსტებით მისალმების ირგვლივ. ეს სრულდება სამღერო დიალოგების სახით „სვატოვებს“ („svatovi“) შორის, რომლებიც ოფიციალურ ხელისმომკიდებებს წარმოადგენენ; ტექსტების დიდი ნაწილი ტრადიციული ფორმულების ბაზაზე წარმოებულ იმპროვიზაციას წარმოადგენს.

შემდეგი მაგალითი ალბებელია ქორწილის ოფიციალური სტუმრების რიტუალური საუბრიდან. იგი იყენებს მგზავრული სიმღერის, „პუტნიჩკეს“ („putničke“) მელოდიურ მოდელს მცირედი გადასხვაფერებით, მოცემულ შემთხვევასთან მისასადაგებლად: ტექსტი მოუწოდებს ქორწილის მასპინძელს, ღვინო მოიტანოს (რაც, ცოტა არ იყოს, უხერხული იქნებოდა პირდაპირი თქმისას). აქ შენარჩუნებულია ორიგინალური მონოფონიური მუსიკალური თხრობა მარტოსული მგზავრის შესახებ, რომელიც მთებში<sup>7</sup> ვირით მგზავრობს, მაგრამ მას ურთიერთგაცვლის, საუბრის ფორმა აქვს მოძებნილი. მომღერალი იწყებს საბოლოო ტონზე მეხუთე ან მეტი ტონით მაღლა მაინც, ხანგრძლივი წყვეტილი მელიზმებით, რომელთა შორისაც ისმის ძახილი „ო-ო-ო“, რომლებიც „ცურდე-



ბა“ ან საფეხურეობრივად ჩამოდის ნახევარი ტონით მელოდიის ხაზში და მთავრდება გაურკვეველი გლისანდირებით. შემდეგ ის იმღერებს ტექსტს სიტყვების რიტმში, რომელიც კვლავ მთავრდება გაურკვეველი გლისანდირებით. 14 წლის განმავლობაში ჩვენს კოლექციებში ყველა „სვატოვსკე პუტნიჩკი“ („svatovske putnički“) ერთსა და იგივე ნიმუშს მისდევს. მას მისალმებისა და სადღეგრძელოების გაცვლა შეიძლება მოჰყვეს, მრავალხმიან საქორწილო სიმღერასთან ერთად (იხ. მაგ. 2).

მიკროტონურ მრავალხმიან სიმღერებს, პუტნიჩკის გამოკლებით, ის აერთიანებთ, რომ მელოდიური მოძრაობა მთლიანობაში „ვინროა“, ასე ვთქვათ, ძირითადად მაჟორული სამხმოვანების ფარგლებში რჩება, ამასთან, გამოყენებულია რამდენიმე ნახევარტონური საფეხურის თანმიმდევრობა, რაც ბადებს სტრუქტურას, რომელიც ბელა ბარტოკმა (1951 წ.) აღწერა, როგორც „შემჭიდროვებული პენტატორდი“.

„ვესელანიე“ სარიტუალო სიმღერაა, ახლა ასოცირდება შობასთან, მაგრამ შესაძლებელია წინა-ქრისტიანული ზამთრის ბუნიობის დღესასწაულებთან იყოს დაკავშირებული. იგი წარმოადგენს გაბელის მიკროტონურ-მრავალხმიანი სიმღერების უმრავლესობისათვის საერთო მუსიკალურ-სტრუქტურულ ელემენტებს, იმ გამონაკლისით, რომ, ამ შემთხვევაში, აქაა მხოლოდ რამდენიმე ტრადიციული ტექსტი. არც ისინი, არც მუსიკალური სტრუქტურა არ ექვემდებარება განახლებას. ერთი მომღერალი ამთავრებს სიმღერას, ყველა სხვა ერთვება იმავე ტექსტით, ყველა იმეორებს მონოდებას „ვესელო“ („veselo“ – მხიარულად) და ყველა ხაზი მთავრდება ძახილით „ო-ო-ო“ და გლისანდირებით. მცირედი ვარიანტების გარდა, გაბელაში ვესელანიეს სიმღერის მხოლოდ ერთი გზა არსებობს (იხ. მაგ. 3).

მაშინ, როდესაც „პუტნიჩკი“ და „ვესელანიე“ მხოლოდ ერთი მუსიკალური მოდელის მქონე ჟანრებს წარმოადგენს, ადგილობრივი ვარიანტი, რომელსაც „განგას“ უწოდებენ, თავისთავად ძალიან მრავალფეროვანია. ადგილობრივი ტერმინოლოგია განასხვავებს მისი სიმღერის სხვადასხვა გზებს (პიევანიებს). ფაქტობრივად, „განგა“ არ არის მუსიკალური კატეგორია, იგი წარმოადგენს სპეციფიკური ფორმის ტექსტს – ორსტრიქონიან კუპლეტს, თითოეულში ათი მარცვლითა და ბოლორიტით და ისეთი შინაარსით „რომელიც გაგალიმებს ან გაგაცინებს“, როგორც ერთ-ერთმა ჩვენმა მეგობარმა განგვიმარტა „განგა“. ადგილობრივ რეპერტუარში ბევრი ტრადიციული კუპლეტია და სიტუაციისდა მიხედვით, გამუდმებით იქმნება ახალ-ახალი: სახუმაროდ, საზოგადოებრივი კომენტარის სახით, ან როგორც წინა კუპლეტის გაგრძელება. მუსიკალური შესრულებაც ასევე გარემოებებსა და აჩევანს ექვემდებარება და განგას ზოგი ტექსტი სხვადასხვა მოდელებზეც შეიძლება იქნას ნამღერი. შესაბამისად, სიტყვა „განგა“ იხმარება ორივე გვარის შემთხვევებში: ა) ტექსტზე დამოკიდებული კატეგორიის აღსანიშნავად ყველა მის მუსიკალურ ქვეკატეგორიებთან ერთად და ბ) სპეციფიკური აზრით, ქვეკატეგორიის აღსანიშნავად, რომელსაც ზოგჯერ აღნიშნავენ ტერმინით „პრავა განგა“, სიტყვა-სიტყვით: „პირდაპირი განგა“ ან „თვითონ განგა“. „განგას“ სიმღერის სხვადასხვა ასპექტები ზეპირად მოიხსენიება და აისახება ადგილობრივ ტერმინოლოგიაში: მონაწილე მომღერლების როლები, სქესი, რომელთანაც ასოცირდება „პიევანიე“, ძირითადი ტონური მიმართებანი სოლოსა და ქოროს პარტიებს შორის, ხმოვანი, რომელზეც ქორო მღერის, მელოდიური სქემა, თანამიმდევრობა, რომლითაც ტექსტური სტრიქონის მონაკვეთები იმღერება, „განგას“ მოდელის სავარაუდო გეოგრაფიული წარმოშობა და „პიევანიეს“ მიკუთვნება სპეციფიკური ავ-

ტორისადმი. აქ შეუძლებელია განვიხილოთ „განგას“ სიმღერის ყველა წესი, ასე რომ, თავს შემოვიფარგლავ შერჩეული ასპექტებით.

### მომღერალთა როლები და ვოკალიზაცია

ჩვეულებრივ, „განგას“ სამნი მღერიან, თუმც კი ორი კაცი უკვე საკმარისია. მეორე მხრივ, მათ ყველა დამსწრე შეიძლება შემოუერთდეს. მომღერალი, რომელიც იწყებს „განგას“ „ზაპიევას“ („zapjeva“), ამთავრებს თავის პარტიას. მეორე მომღერალი, „დოჩეკა“ („doèeka“) ან „პრეუზმე“ („preuzme“) უცდის თავის ჯერს ან აგრძელებს. შემდეგ პირველი და მესამე მომღერალი (და დანარჩენები) ერთად უკეთებენ აკომპანემენტს მეორე მომღერალს, რომელიც ამთავრებს სტროფს ხმოვნის ვოკალიზაციით, ძირითადად ესაა „ა“, „ე“, ან „ო“ ხმოვანი. აქ ნახმარი ხმოვანი განსაზღვრავს სიმღერის კატეგორიას: „ა“-ს ან „ე“-ს შემთხვევაში ესაა „განგა (პრავა)“, „ო“-ს დროს კი — ხდება „ოკავიცა“ ან „ოკალიცა“ („okavica“ seu „okalica“), ხოლო შესაბამისი მომღერლები — „ზაგანგაიუ“ („zagangaju“) ან „ზაოჩუ“ („zaoèu“).

1-ლი მომღერალი ----->] მე-2 მომღერალი ----->  
ზაპიევა დოჩეკა და პრეუზმე  
ამთავრებს იცდის და აგრძელებს

1-ლი + მე-3 მომღერლები ----->  
ზაგანგაიუ (=განგა)  
ზაოჩუ (=ოკავიჩა)  
ზაგუსლე მღერიან „გუსლე“-ს<sup>8</sup>

ან, ალტერნატიულად, აკომპანემენტი უცდის მე-2 მომღერალს, რომ მან დაამთავროს, შემდეგ

1-ლი მომღერალი-->] მე-2 მომღერალი----->] 1-ლი+მე-3 მომღერალი ----->  
(იხ. მაგ. 4; 5; 6).

### მელოდიის თვისებები

ადგილობრივი „განგას“ ტერმინოლოგია რამდენიმე შემთხვევაში ეხება მელოდიის თვისებებს: ერთი ესაა „ნისკა განგა“ („niska ganga“ სიტყვასიტყვით, „დაბალი განგა“), როდესაც პირველი მომღერალი უერთდება ბანს პირველი ტექსტური ხაზის დამთავრების შემდეგ, ხოლო მეორე მომღერალი იმეორებს მოძახილის შემდეგ ტექსტს. მეორე ესაა „ურავანის“<sup>10</sup> (სიტყვასიტყვით, „დონეზე“) კატეგორია, სადაც მომღერალი „იწყებს და ამთავრებს“<sup>11</sup> „გადახტომის“ გარეშე (იხ. მაგ. 4), მაშინ, როდესაც „უზგორში“ („uzgor“, სიტყვასიტყვით, „ზევიდან“) პირველი მომღერალი „გადახტება“ დაღმავალი სვლიდან ტონალურ ცენტრში ფინალისში (იხ. მაგ. 7).

### ტექსტთან დამოკიდებულება

მაშინ, როდესაც „განგას“ ყველა ტექსტი არის ათმარცვლიანი (დეკასილაბური), კუპლეტი ბოლორიტით, კონცეპტუალიზდება და წარმოითქმის ამ გზით. მათი მუსიკალური გადმოცემა ადაპტირდება სიმღერის შესაბამის კილოსთან. „განგა“ შეიძლება იქნას ნამღერი მეტრულ ან უმეტრო ფორმაში („რავნო“-ში („ravno“)). ტექსტური ხაზი შეიძლება მთლიანად იყოს ნამღერი, ან ნაწილობრივ

– ხშირად პირველი ოთხი მარცვალი (იხ. მაგ. 4) მეორდება ხაზის დამთავრებად. „უზ სრედინიე“-ს („uz sredinje“ – სიტყვასიტყვით, „შუიდან“) პირველი მომღერალი იწყებს პირველი ხაზის შუიდან, შემდეგ ამასვე იმეორებს ქორო, მაშინ, როდესაც პირველი მომღერალი აგრძელებს დასაწყისიდან და ამთავრებს ხაზს. ეს ქმნის გარკვეულ შეყოვნების ეფექტს და შეიძლება კომიკურ ხასიათს სძენდეს „განგას“ მოცემულ ტექსტს.

#### გეოგრაფიული წარმოშობა

„განგას“ სიმღერის წესი რომელიმე ზემოაღნიშნულ კატეგორიაში შეიძლება კიდევ განისაზღვროს ტერმინით, რომელიც აღნიშნავს წარმოშობის ადგილს. ამ შემთხვევაში, ერთი განმარტება ანაცვლებს მეორეს, მაგალითად, როგორც „ნაჰინსკა განგა, ურავან“ („nahinska ganga, uravan“) ან „ლისკოვაჩა, ურავან“ („Liskovača uravan“), სადაც ნაჰინსკა არის უბანი და ლისკოვაჩა – სოფელი, შესაბამისად, საიდანაც წამოსულან გაბელას ოჯახები.

ბოლო მაგალითი გაბელადან აჩვენებს, თუ როგორ შემოქმედებითად ერწყმის ერთმანეთს „უ პრატნიუს“ სიმღერის „თანამედროვე“ წესი (რომელიც ურბანული წარმოშობის ფუნქციონალურ-ჰარმონიულ სტილს მიეკუთვნება) „ძველ“ ელემენტებს და კერძოდ, იუმორისტული ტექსტების მარადგანახლებად მარაგს, რომლებიც დაწერილია ტრადიციული რიტმული სქემით – ათმარცვლიანი ლექსით. მომღერლების თანახმად, ტექსტის გამო ეს არის „განგა“. მასში გამოყენებულია „სერბიული“ მელოდია და იმღერება, როგორც „უ პრატნიუს“. ეს ხაზს უსვამს ჰერცეგოვინას ამ სოფლის ვოკალური მრავალხმიანი კულტურის სიცოცხლისუნარიანობას, ადაპტირების უნარს და ერთდროულად, გამძლეობას (იხ. მაგ. 8).

გაბელას მრავალხმიანობის შედარება სხვა ორი სოფლის პრაქტიკასთან არ გვიჩვენებს პრინციპულ სხვაობას, განსხვავება მხოლოდ ხარისხშია. შიპოვაჩა, ვატიჩას ახლოს ჰერცეგოვინაში, რამოდენიმე ასეული მოსახლით, წარმოადგენს სამინათმოქმედო სოფელს, რომელიც გაბელაზე ნაკლებადაა განებივრებული ნოყიერი მიწით და არა აქვს რკინიგზა. რენიცი არის ერთი გვარით დასახლებული სოფელი ბოსნიის მშრალ კარსტის რაიონში ლივნოს ახლოს, რომელიც მრავალი ათეული წლის განმავლობაში უცხოეთში – კანადაში, 1960-იანი წლების შემდეგ, გერმანიაში და ავსტრიაში სამუშაოდ წასული ოჯახის წევრი მამაკაცების ფულად სახსრებზე არსებობდა და რომელიც უფრო მონყვეტილია ქალაქურ ცხოვრებას, ვიდრე შიპოვაჩა. 1963-1974 წლებში ამ ორივე სოფელში არ იყო „უ პრატნიუს“-ს სიმღერის პრაქტიკა, თუმცა, უმეტესად ახალგაზრდები იცნობდნენ ქალაქურ დიატონურ სიმღერებს. ორივე ამ სოფლის მიკროტონურ-მრავალხმიანი რეპერტუარი მნიშვნელოვნად ნაკლებ მრავალფეროვან იყო, ვიდრე გაბელაში, მაგრამ ხმისა და ტექსტური სტრუქტურების, შესრულების პრაქტიკისა და ადგილობრივი ტერმინოლოგიის მხრივ ყველაფერი კარგად ესადაგება იმას, რაც ჩვენ გაბელაში შევიტყვეთ. შეიძლება დავასკვნათ, რომ მიკროტონურ-მრავალხმიანი სიმღერა წარმოადგენს ფართოდ გავრცელებულ, პოპულარულ, ცნობიერად დამკვიდრებულ საზოგადოებრივ პრაქტიკას და ბალკანეთის ამ ტერიტორიის ცხოვრების წესის განუყოფელ ნაწილს<sup>12</sup>. ეს არის მრავალხმიანი კულტურა, რომელიც, თუ იოსებ ჟორდანიას ტერმინს გამოვიყენებთ, მოიცავს საზოგადოებრივი ქცევის არა-მუსიკალურ ფორმებს, მრავალხმიანი სიმღერის, როგორც საზოგადოებრივი ფენომენის ვერბალიზებულ ცოდნას და აუდიო-პროდუქტს – შესრულებულ სიმღერას.

### ალბანეთი და საქართველო

შედარება ყოველთვის უკავშირდება რისკს. რას ვადარებთ? როგორი მეტოდით უნდა შევადაროთ ის, რის შედარებასაც ჩვენ დავაპირებთ? რა ვარაუდებს ვუშვებთ, როდესაც შედარებებით ვართ დაკავებული?

ბოსნია-ჰერცეგოვინას ამ სამი სოფლის შემთხვევაში არსებობს კარგი ნიადაგი მათს შესასწავლად, როგორც სამი სპეციფიკური შესასწავლი ობიექტისა, რომლებიც მოთავსებულია ერთსა და იმავე კულტურულ ტერიტორიაზე, იზიარებს საერთო ენას, სოციალურ მოწყობას, ეკონომიკას და ისტორიას, განსხვავებებით მხოლოდ ბოლო ორი საუკუნის მანძილზე. საქართველოს ალბანეთთან შედარებას გვაბედინებს ის ფაქტი, რომ იგი ასევე კარგად ცნობილია ვოკალური პოლიფონიის მდიდარი ტრადიციებით. მსგავსებები შემდეგი შემთხვევების დროს – სასიცოცხლო ციკლის, გლეხური კულტურის სეზონურ მოვლენებში – ცხადია, მაგრამ ასევე ნათელია განსხვავებებიც. ალბანური ვოკალური პოლიფონია ძირითადად დიატონურია და არა მიკროტონური. არ არის საჭიროება, რომ გესაუბროთ საქართველოს ვოკალურ პოლიფონიაზე, რომელსაც თავისი სიმდიდრითა და სირთულით ბადალი არა ჰყავს, თუნდაც მხოლოდ ქრონოტოპის თვალსაზრისით, თავისი პროდუქტიულობით და ადგილობრივი ტერმინოლოგიის უნიკალურობით. ყველაფერი ეს მრავალ კითხვას ბადებს, მათ შორის: რამ შეიძლება ახსნას პოპულარული, კოლექტიური ვოკალური პოლიფონიის არსებობა თავისი განვითარებული, ვერბალიზებული ადგილობრივი თეორიით ზოგიერთ საზოგადოებაში და მისი არარსებობა სხვებში? საზოგადოების შიგნით არსებული სოციალური ურთიერთობების ზოგიერთი ფორმა – შესაძლოა, უფრო „დემოკრატიული“, ნაკლებ იერარქიული სტრუქტურა – განსაკუთრებით ხელსაყრელი ხომ არ არის პოპულარული, კოლექტიური პოლიფონიის განვითარებისათვის? ეს კითხვები უდავოდ იპყრობს ჩვენს ყურადღებას. მათი სისტემური გამოკვლევა მოგვინოდება, ვიპოვოთ ახალი მიდგომები მრავალხმიანი კულტურების შედარებითი შესწავლისათვის, რომელიც, თავის მხრივ, გააიოლებს თითოეული ინდივიდუალური კულტურის შესწავლას.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> რადგანაც იმ თოთხმეტი წლის მანძილზე, რომლის განმავლობაში ვფლობ მოცემებს, მნიშვნელოვანი ცვლილებები არ მომხდარა, მე აღვწერ 1957 წლის სიტუაციას, როგორც ძირითად ხაზს.

<sup>2</sup> 1957 წელს უკვე მიტოვებული ტრადიცია, მონოფონური მგზავრული სიმღერები, – „პუტნიჩი“, სახეცვლილი ფორმით, ჩართული იქნა საქორწინო ცერემონიაში.

<sup>3</sup> ზოგიერთი ინსტრუმენტალისტი, მიუხედავად ამისა, „განსაკუთრებულად“ მიიჩნევს. მათ მიეკუთვნება გუსლარი, ეპოსის მომღერალი, რომელიც სიმღერას მოხრილი ბარბითის, „გუსლის“ აკომპანემენტით ასრულებს და ასევე „ბაგფაიფ დიპლზე“ (ჩვენებურად, გუდასტვირზე ან ჭიანურზე) შემსრულებელი.

<sup>4</sup> „პიევანიე“ აღნიშნავს სიმღერის ისეთ კილოს, რომელსაც მღერიან რაიმე ადგილზე ან რაიმე მოცემული წარმომავლობის ხალხი, როგორიცაა, მაგალითად, „იმოცკი პიევანიე“, ესაა კილო, რომელსაც მღერიან იმოცკიში ან იმოცკიდან წამოსული ხალხი; მაგრამ იგი იხმარება ასევე კერძო პოლიფონიური მოდელის აღსანიშნავად, გეოგრაფიული მითითების გარეშე, როგორიცაა „კანტანიე“, დიდმარხვის სიმღერა და „უპრატინი“. „პიევანიე“, როგორც სიმღერის კილო, ანალოგიურია „გოვორისა“, მეტყველების კილოსი, მაგალითად, „სარავესკი გოვორ“, კილო, რომლითაც ხალხი ლაპარაკობს სარაევოში.



<sup>5</sup> იავნანების სიმღერა „უსპავანკე“ და ტირილის ზოგიერთი ფრაზა საერთო არაა.

<sup>6</sup> გამონაკლისია ის შემთხვევები, როდესაც დიატონური მელოდიები, ნამღერი „უპრატნიუ“-ში, ესადაგება ცვალებად „განგა“-ტექსტებს, ე. ი. იგი არაა ერთი მთლიანი სიმღერა ტექსტისა და მელოდიის უნიკალურობის თვალსაზრისით, ეს უფრო მოდელია, რომლებსაც ტექსტი შეიძლება მოერგოს შემსრულებლის სურვილისდა მიხედვით (ad libitum).

<sup>7</sup> ტრანსპორტირების ეს ხერხი გაქრა გაბელაში რკინიგზისა და მანქანის შემოსვლასთან ერთად, მაგრამ ჯერ კიდევ შემორჩენილი იყო ბოსნიის კარსტის უფრო იზოლირებულ რეგიონებში 1945 წლის შემდეგაც.

<sup>8</sup> მითითება მოხრილი ბარბითის, გუსლის შესახებ, რომელიც ეპიკურ სიმღერას აკომპანირებს მსგავსი ფუნქციითა და აღქმული ხმის მსგავსი ხარისხით.

<sup>9</sup> ცვეტკო რიტმანი (Rihtman, 1958) აღნიშნავს, რომ „რავნო პიევანიე“ სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს *cantus planus*-ს, და რომ ორივე ტერმინი ეხება ორი ცალკეული სხვა თვისების მიხედვით, სხვაგვარად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ტრადიციის ერთსა და იმავე დამახასიათებელ თავისებურებას, კერძოდ, სიტყვების რიტმთან შეთანხმებულ ურიტმო სიმღერას.

<sup>10</sup> ასე ამტკიცებდა რამდენიმე მომღერალი 1972 წ.

<sup>11</sup> ჩემი მიზანი არაა უფრო დეტალური ანალიზის გადმოცემა, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ არეალში ისტრიიდან მონტენეგრომდე არსებობს ერთიანი ტერიტორია, სადაც შენარჩუნებულია, ან შენარჩუნებული იყო მიკროტონური პოლიფონიის პრაქტიკა; ხსენებულთან მჭიდროდ მონათესავე ფორმები ცნობილია მაკედონიიდან და ბულგარეთიდანაც.

<sup>8</sup> A reference to the bowed lute gusle that accompanies the singing of epics in a similar function and perceived sound quality.

<sup>9</sup> Cvetko Rihtman (1958) notes that "ravno pjevanje" means literally cantus planus, and that both terms refer to the same characteristic property of two traditions that otherwise are unrelated to each other, that is, unmeasured singing according to the rhythm of the words.

<sup>10</sup> So stated by several singers in 1972.

<sup>11</sup> It is not my intention to go into further detail, but it is appropriate to indicate that the entire area from Istria to Montenegro shows evidence of a continuous domain in which microtonal polyphony is or was practiced, and closely related forms are known from Makedonia and Bugaria, as well.

### References

Bartók, Béla and Albert B. Lord. (1951). *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press.

Christensen, Dieter. (1959). Heterogene Musikstile in dem Dorf Gabela (Herzegovina). *Bericht über den 7. internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln*, 1958. pp.79-82

Christensen, Dieter. (1977). Kategorien mehrstimmiger Lieder des Dorfes Gabela, Herzegovina. *Musikforschung* 30: 30-42.

Christensen, Dieter. (1990). Naš e Pjesme. Music from Gabela, Hercegovina, Yugoslavia. Berlin: Staatliche Museen. (=Museum Collection Berlin 2). 28 pp., phono record.

Christensen, Dieter. (1997). On the post-Venitian music history of a village in the Hercegovina. Anthropological-ethnomusicological perspectives. *Musica e Storia* 5: 263-72

Jordania, Joseph. (1989). Georgian Traditional Polyphony in the International Context of Polyphonic Cultures [in Russian]. Tbilisi University.

Rihtman, Cvetko. (1958). Jugoslaviën, 5. Bosnien und Herzegovina. In *Musik in Geschichte und Gegenwart* vol. 7, col. 373.

Stockmann, Doris, Wilfried Fiedler and Erich Stockmann (1965) *Albanische Volksmusik*. Band 1. Berlin: Akademie-Verlag

მაგალითი 1. CH57 - 69. ბოსანსკი სევდაჰი

EXAMPLE 1. CH57 - 69. Bosanski sevdah

The musical score is written in staff notation with treble and bass clefs. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line in both Georgian and English.

System 1:  
 O - mer Be - že      na ku - li sje - da - še

System 2:  
 O - mer Be - že      na ku - li sje - da - še

System 3:  
 Čuj O - me - re dil - be - re      haj žel - jo mo - ja

System 4:  
 a - man      na - ku - li sje - da - še

Omer be•e na kuli sjedaš e (2x)  
 Ėuj Omere dilbere haj •eljo moja, aman  
 Na kuli sjedaš e

Omer was sitting on the tower  
 Listen Omer, you beautiful one, my wish, aman  
 Sitting on the tower.

Vjernu sjubu na krilu dr•aš e (2x)  
 Ėuj Omere dilbere haj •eljo moja, aman  
 Na krilu dr•aš e

Holding his true love on his lap  
 Listen Omer, you beautiful one, my wish, aman  
 Holding on his lap.

Tru love, I'll marry another one...  
 Marry, Agha, and I don't care...

ომერი იჯდა კოშკზე,  
 მისმინე ომერ, ჩემო ლამაზო, ჩემო ოცნება  
 ერთგული სატრფო კალთაში ეჯდა.  
 ჩემო სიყვარულო, მე სხვაზე გავთხოვდები...  
 აღარ მივთხოვდები და სულ არ ვდარდობ..

მაგალითი 2. CH60 - 170 a-f (d-f) პუტნიჩკი, მოყვება სვატოვსკა პიესმა, ურავანს

EXAMPLE 2. CH60 - 170 a-f (d-f) Putnički, followed by svatovska pjesma, uravan

A - - - j zdra-vo re-dom oj družt-vo na o-ka - lo [o o o]  
pje - vay mi - le do - ve - di je si - ne do-ve-di je si - ne  
pje - vay mi - le do - ve - di je si - ne do-ve-di je si - ne etc.

მაგალითი 3. CH57 - 90 ვესელანე

EXAMPLE 3. CH57 - 90 Veselanje

Bo-žic nam je dra - go nam je ve - se - la ve-se - la ve - se - lo  
ve - se - la [a - a - a - i]

Božic nam je, drago nam je, vesela, veselo...

Rasla jela usred sela, vesela, veselo...

It is Christmas, we like that, be happy, be happy...

There grew a fir amidst the village, be happy...

შობაა. ჩვენ გვიყვარს შობა, ბედნიერებას გისურვებთ...

სოფლის შუაგულში გაიზარდა ნაძვი, ბედნიერებას გისურვებთ...



მაგალითი 4. CH60 - 168. „ნამდვილად მამაკაცური განგა ურავანი“, გაბმული ბანი „ა“-ზე, საუბრის რიტმი

EXAMPLE 4. CH60 - 168. “Tru male **ganga uravan**”, drone on “a”, speech rhythm

Oj Ga - be - lo ko - li - ko si du - ga

Oj Ga - be - lo oj Ga - be - lo oj Ga - be - lo ko - li - ko si du - ga

Kad se vi - dim o - ba - de me tu - ga

[a] kad se vi - dim kad se vi - dim kad se vi - dim o - ba - de me - tu - ga

Oj Gabelo koliko si duga – kad te vidim obađe me tuga

Oj Gabela how long you are – when I see you, sadness seizes me

ოი გაბელა, რა გრძელი ხარ – შენს დანახვაზე სევდა მიჰყრობს.

მაგალითი 5. CH60 - 171. ოკავიცა, მღერიან მამაკაცები, გაბმული ბანი „ო“-ზე

EXAMPLE 5. CH60 - 171. **Okavica**, sung by men, drone on “o”

Oj dj - voj - ko oj dje - voj - ko bri - go ma - te - - ri - - - na

Što se bri - neš što se bri - neš da se u - dat ne - češ

Oj đevojko brigo materina – š to se brineš da se usat nečeš

Oj you girl, mother's worry – what do you worry that you won't get married?

ო, გოგონა, დედის ღარღო – რატომ წუხარ იმაზე რომ ვერ თხოვდები?

მაგალითი 6. CH68 - 263. ოკალიცა, მღერიან ქალები, გაბმული ბანი „ო“-ზე

EXAMPLE 6. CH68 - 263. Okalica, sung by women, drone on "o"



Moj je dragi daleko da Bome  
Ja se nemam radovati kome

My beloved is far away, by God  
I have nobody to be happy with

ჩემი სატრფო შორსაა, ღმერთმანი,  
მე არავინ მყავს ისეთი, რომ ბედნიერი ვიყო მასთან.

მაგალითი 7. CH60 - 165. უზგორი

EXAMPLE 7. CH60 - 165. Uzgor



Pjevaj malo janje moje š to si raspalo  
Pokrila se djetelinom travom

Sing a little my lamb so that you fire yourself up  
[but] she covers herself with clover and weeds

ცოტა იმღერე, ჩემო კრავო, რომ გათბე,  
[მაგრამ] იგი იმალება ბალახებში.

მაგალითი 8. CH60 - 190. განგა სრედინიედან, უ პრატნიუ

EXAMPLE 8. CH60 - 190. Ganga us srejaminje, u pratnju

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of four staves of music. The first staff contains the first line of the melody with the lyrics 'Le - te ko ma - ši - na le - te ko ma - ši - na'. The second staff continues the melody with 'o - či mo - je le - te ko ma - ši - na'. The third staff, starting with a measure rest and a '10' marking, continues with 'u - gle - da - le fi - na u - gle - da - le fi - na'. The fourth staff concludes the phrase with 'ne - bi ko - ga u - gle - da - le fi - na' and ends with a double bar line and a repeat sign. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement across notes.

Oèi moje lete ko maš ina  
Ne bil' koga ugledale fina

My eyes are flying like a machine  
If they can't see someone fine

ჩემი თვალები მანქანასავით მიჰრიან  
თუ ისინი ვინმე მშვენიერს ვერ ხედავენ.

### გაბმული ბანის გამოვლენა ლიტვურ ტრადიციულ პოლიფონიურ სიმღერებში

ლიტვური პოლიფონიური სიმღერა – *სუტარტინეს* – ლიტვური ფოლკლორის საეიზიგო ბარათად იქცა. ამ პოლიფონიურ სიმღერებს უდიდესი ყურადღება დაუთმეს როგორც ლიტველმა მკვლევარებმა – ზენონას სლავიუნასმა, იადვიგა ჩიურლიონიტემ, დაივა რაჩუნაიტი-ვიჩინიენემ და სხვებმა, ასევე უცხოელმა მეცნიერებმა – მარტინ ბოიკომ, ელის ელშეკოვამ, ჟერალდ ფლორიან მესნერმა და ა.შ. (Slaviūnas, 1958, 1959, 1967, 1972 etc.; Ciurlionyte, 1968; Račiūnaitė-Vyčienienė, 2000a, 2000b, 2002a, 2002b, 2004 etc.; Boiko, 1990, 1992, 1996; Elschekova, 1981; Messner, 1980 etc). სამწუხაროდ, სოფლად *სუტარტინესის* ორიგინალურმა ფენომენმა განდევნა ლიტვური პოლიფონიის ზოგიერთი სხვა ფენომენი. ერთ-ერთი მათგანი არის გაბმული ბანი, ანუ ბურდონი. აქამდე ლიტველი ეთნომუსიკისმცოდნეები ამ ფენომენს უყურადღებოდ ტოვებდნენ (თითქოს იგი ლიტვაში არც არსებობდა). XX საუკუნის დასასრულისათვის სოფელ ნიბრაგალისში (პანევეჟეს რეგიონში) დაფიქსირებულია სპეციფიკური სიმღერა „ბანი“ (დიალექტში *bosavojanč*). სწორედ ამ ფენომენმა გამოიწვია ჩვენი ინტერესი ლიტვური გაბმული ბანის კვლევის მიმართ (Račiūnaitė-Vyčienienė, 2001). ბურდონული სიმღერის ტრადიციაზე (ან მის ცალკეულ გამოვლინებებზე) მეტყველებენ სხვადასხვა წყაროები: ჩანაწერები, რესპოდენტების გამონათქვამები სიმღერისა და ფოლკლორული ტერმინოლოგიის შესახებ.

„სტვირის“ ბურდონის ერთი მაგალითი გამოქვეყნებულია 1916 წელს გამოცემულ, ადოლფას საბალიაუსკას მიერ შედგენილ ჩრილო-ალმოსავლეთ ლიტვის სიმღერების კრებულში (Sabaliauskas, 1916). სამწუხაროდ, ამ მაგალითმა არ მიიქცია ეთნომუსიკისმცოდნეების ყურადღება. სიმღერის ტექსტში საუბარია დაფქვის პროცესის შესახებ, შესაბამისად, სავარაუდოა, რომ ბურდონი ნისქვილის ქვების გუგუნის იმიტაციას წარმოადგენს (იხ. მაგ.1)

მსგავსი მაგალითები მოგვიანებითაც არის ჩანერილი. ჩვენ მათ კოლექტიურ *სუტარტინესებს* ვუწოდებთ (Račiūnaitė-Vyčienienė 2000, 2002 a, 2002b). ტრადიციულისგან ისინი ხმათა და შემსრულებელთა უფრო დიდი რაოდენობით განსხვავდებიან. მათში იმღერება დაფქვის პროცესის შესახებ ან იმიტირებულია ამ პროცესში ნისქვილის ქვებით გამოცემული ხმები (მათი ზუზუნი). ბანის პარტია, როგორც წესი, წარმოადგენს დაბალ გაბმულ ბგერას ხმოვანზე u (ხანდახან ზუზუნის იმიტირებულია ორი მომიჯნავე ბგერის მონაცვლეობითი ჟღერადობით – ოსტინატოთი) (იხ. მაგ.2; 3)

კოლექტიური *სუტარტინესების* საკმაოდ დიდი ჯგუფი აგებულია სპეციალურ ტექსტზე „Buvo duda Vilniuj“ („იყო სტვირი ვილნიუსში“). ამ ჯგუფის სიმღერებში მონაწილეობს ერთი დაბალი ხმა. იგი სრულდება რიტმულად თავისუფალი რეჩიტატივის თანხლებით („buvo, buvo, kaip ne buvo“ – „იყო, იყო, ნამდვილად იყო“; „gal ir buvo, gal ir ne“ – „შეიძლება იყო, შეიძლება არა“; „ბუვო, ბუვო“ – „იყო, იყო“ და ა.შ.) და, შესაძლებელია, იმიტირებს სტვირის ჟღერადობას (იხ. მაგ. 4)

ზემოთ ხსენებული *სუტარტინესების* ჯგუფის ნაწილი შეიცავს განსხვავებულ ტექსტს: „Buvo boba (diedas, dede) Vilniuj“ – „იყო მოხუცი ქალი (კაცი, ბიძა) ვილნიუსში“, „Buvo Balnis bulvese“ – „იყო ბალნისის კარტოფილის მინდორზე“, „Turi svocia zasi“ – „ჰყავდა მაჭანკალს თხა“ და ა.შ. მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ ისინი



არ არიან დაკავშირებული სტვირთან, ზოგიერთი ხმა ზუსტად იმეორებს „სტვირის“ სუტარტინესის ხმებს: „იყო, იყო; შეიძლება იყო, შეიძლება არა“ და ა.შ. ამასთან, ისინი არ იმიტირებენ არაფერს კონკრეტულს. კოლექტიური სუტარტინესების დიდი ნაწილი ჰომოფონიურია. ერთი ხმა წამყვანია, ხოლო დანარჩენები მას აკომპანემენტს უწევენ (ამასთან, ყველა პარტია ეყრდნობა დამოუკიდებელ რიტმულ ფორმულას). ხმათა ურთიერთდამოკიდებულებაში ხშირად წარმოიქმნება კვარტ-სექსტაკორდები, სამხმოვანებები და ფუნქციონალური ჰარმონიისათვის დამახასიათებელი სხვა აკორდები (იხ. მაგ. 5).

გარდა ამისა, მოიძებნება მრავალი სუტარტინესი, სადაც ევროპული ჰარმონიის კანონები თითქმის არ არის გამოვლენილი. მათი ნაწილი ხშირად „ანგრეეს“ კლასიკური ჰარმონიის ნესებს (იხ. მაგ. 6).

ისმის კითხვა: რომელია კოლექტიური სუტარტინესებიდან უფრო გვიანი? ჩამოყალიბდნენ თუ არა ისინი მაშინ, როდესაც გავრცელდა (ან დამკვიდრდა) ჰომოფონიური მრავალხმიანობა? ამ პრობლემას ნათელს ჰფენს ამ საკითხთან დაკავშირებული მომღერლების გამონათქვამების დიდი რაოდენობა. მომღერლები ამტკიცებენ, რომ ამ სუტარტინესებს ასრულებდა მონაწილეთა – ქალებისა და მამაკაცების დიდი ჯგუფი (20-ზე მეტი). ყოველი მათგანი ირჩევდა (ან, ზოგიერთი იქვე თხზავდა) ხშირად უშინაარსო ტექსტს, რომელიც გამღერებული იყო განსაზღვრულ რიტმში. საყურადღებოა, რომ ყველა ირჩევდა განსხვავებულ ბგერათსიმალეს: ზოგი მღეროდა უფრო მაღალი ბგერიდან, ზოგი უფრო დაბალიდან და ა.შ. მომღერალთა გამონათქვამების მიხედვით „ეს იყო უბრალო ყვრილი, ან ერთგვარი შეჯიბრი, თამაში“ (Slaviūnas, 1959:706,708). ზოგიერთი მათგანი იხსენებს, რომ ასეთი ტიპის სიმღერა გავრცელებული იყო მწყემსებში, სხვები აღნიშნავენ, რომ უკავშირდებოდა კარგ მოსავალს, სანახაობებს (იქვე, 710-711). ამრიგად, ეს გამონათქვამები ადასტურებენ, რომ კოლექტიური სუტარტინესებისთვის არ იყო უცხო არქაული არტიკულაცია (რეჩიტაცია განუსაზღვრელი სიმაღლის ბგერებზე). როგორც ცნობილია, იგი ფოლკლორის უძველეს პლასტებს ახასიათებს (იხ. მაგ. 7).

არაა საფუძველს მოკლებული ვარაუდი, რომ კოლექტიური (ოსტინატო, ბურდონული) სიმღერის ფესვები შორეულ წარსულში იკარგება. ასევე, თვალნათელია, რომ ზემოთ აღნიშნულ მაგალითებში ფუნქციონალური ჰარმონიის აკორდების ჟღერადობა ჰომოფონიური მრავალხმიანი აზროვნების ზეგავლენით შემოდის. ლიტვური ტრადიციული ბურდონული სიმღერის უძველესი ნიმუშები ადასტურებენ სხვა ფაქტებსაც.

• მომღერლები მოგვითხრობენ ტრადიციულ სუტარტინესში „ბზუილის“ პარტიის შესახებ. (გავიხსენებ, რომ ზმნა *uzti* პირველადი მნიშვნელობა არის „დაბლა განლაგება, ბანის გაბმა“). ზოგიერთ სუტარტინესში მესამე ხმას მელოდია მიყავს არა სიტყვებით, არამედ დაბალი ხმით ზუზუნებს *u-u-u*. ხანდახან ემატებოდა მეოთხე ხმაც, რომელიც ასევე ზუზუნებდა *u-u-u* სიტყვების გარეშე (Raėūnaitė-Vyėūnienė, 200b:97-98).

• კოლექტიური სუტარტინესების „*Buvo dudoj velnias*“ („იყო სტვირში ეშმაკი“) გარკვეული ნაწილი ჩანერილია შვენჩიონის რეგიონში (დასავლეთ ლიტვა, ბელორუსიის საზღვარზე), რომელიც შემონახული უძველესი დაკონსერვებული წეს-ჩვეულებებით, ტრადიციებით, დიალექტითა და ფოლკლორით. ჩვენს მიერ გამოკითხული ადამიანები აღნიშნავენ, რომ ეს სუტარტინესები გუდასტვირის მუსიკის იმიტაციას ახდენენ (Raėūnaitė-Vyėūnienė, 2000b:98), ხოლო ჩვენი ყურადღება მათმა უცნაურმა ტექსტმა მიიქცია (Raėūnaitė-Vyėūnienė, 2002a:312; 2000b:98; 2004:20-21) (იხ. მაგ. 8).

• ჩვეულებრივ, ამ ტიპის სუტარტინესებში მოცემულია ტექსტი „სტვირი ვილნიუსში“ ან „ბიძა (მოხუცი ქალი) ვილნიუსში“. თვალნათელია, რომ კავშირი სტვირსა და ეშმაკს (ან სხვა ზებუნებრივ არსებას შორის) არ არის შემთხვევითი. ჩვენ განსაკუთრებით დაგვაინტერესა იმ ფაქტმა, რომ ბანის პარტიაში u-u-u-ს გაბმული გამღერება თითქოს იმიტირებს ეშმაკის ხმას. მეტად ღირებულია მოსაზრება, რომ ოდესღაც, განსხვავებულმა ერებმა ზმულით წარმოებულმა ხმა ერთნაირად წარმოიდგინეს, როგორც ზებუნებრივ სამყაროსთან დაკავშირებული, (სხვათაშორის, მნიშვნელობა არა აქვს თუ როგორ და რომელ ინსტრუმენტზე იგი შესრულებული) (Encyklopedia instrumentow muzycznych...; Klotiņš, Mukupāvels 1989; Musikinstrumente der Welt...; Olędzki, 1978; Sachs, 1975; Ņāōāōāē, 1993, etc.). შეიძლება ითქვას, რომ წარსულში ნებისმიერი დაბალი გაბმული ბგერები ან მათი მონოტონური გამეორება აღიქმებოდა როგორც ვილაციის (უფრო ხშირად ზებუნებრივი არსებების) ზმუილი, გუგუნი, ჩურჩული. ამასთან, ხსენებული დაფქვის პროცესთან (წისქვილის ქვების ზუზუნთან) დაკავშირებული სუტარტინესები შესაძლოა დაკავშირებულნი იყვნენ ზებუნებრივი არსებების მიერ გამოცემულ ხმებთან. ლიტვური მითოლოგიის მკვლევარის, ნიჟოლე ლაურინკიენეს თანახმად, „...ცეცხლის ან ჭექა-ქუხილის გაელვება ორ ქვას შორის უკავშირდება წარმოდგენას, რომ პერკიუნასი (ჭექა-ქუხილის ღვთაება) ფქვავს წისქვილში...“ (Laurinkienė, 1996:109).

• ნიბრაგალისში უკანასკნელ ხანს დაფიქსირებულ ქალთა ბურდონულ სიმღერებს ახალ მოსაზრებები შემოაქვთ წარმოდგენაში უძველესი ბურდონის შესახებ (იხ. მაგ 9, 10).

დღესდღეისობით, ისინი სამ ხმაში იმღერება, თუმცა წარსულში აღნიშნავენ ოთხხმიანობის შესახებ. ერთ-ერთი იმღერებოდა ძალიან დაბალ ხმაში. მას უწოდებდნენ tranavimas, რომელიც „გაბმულ, დაბალ, მონოტონურ ზმუილს“ წარმოადგენს, ხოლო მის შემსრულებელს – tranas – „გაბმულ ბანს“. ზმნა tranuoti (ბანის გაბმა) ნიშნავს „თრევას, ზიდვას“. ასევე A drone არის დედა ფუტკარი, ხოლო ლიტვურ დიალექტში იგი ჟღერს როგორც binbalas, kamanė (ბზიკი) (Lyberis, 1981:59-60,448). tranavimas ვარიაციები (სიტყვა tranuotojas ნიშნავს „მძიმედ თრევას“; tranas ნიშნავს „დედა ფუტკარის ბზუილს, ზუზუნს“) საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ, რომ ნიბრაგალისის სასიმღერო ტრადიციაში დაბალი ხმის პარტია ზუზუნით სრულდებოდა (შესაძლოა, წარმოდგენდა გაბმულ ბანს) (Raėiūnaitė-Vyėunienė, 2004:22). ლატვიელები აღნიშნავენ, რომ გაბმული ბანის შემსრულებლებს უწოდებდნენ vilseja (ის ვინც მიათრევს; ის ვინც ეზიდება), duseja (ის ვინც ქვევითაა განლაგებული, გაბმული ჟღერადობა), ან ruceja (ბუზლუნა, ის ვინც ბურტყუნებს და ა.შ.) (Balkeviēius, Kabelka 1977:711,166,562,563). საინტერესოა აღვნიშნოთ, რომ ყველა ზემოხსენებული ტერმინის მნიშვნელობა ორგანულად პასუხობს ზოგად წარმოდგენას ლიტვური გაბმული ბანის (tranavimas) შესახებ. ასევე მნიშვნელოვანია, რომ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში დაბალ გაბმულ ჟღერადობას ბურდონს უწოდებენ; ფრანგული ბურდონი – „ბზიკი“; ცრუ ბურდონი (fauxburdon) – „გაბმული ბანი“; bordonnement – „ფუტკრის ბზუილი“, „გუგუნი“ (მრავალი ხმის ბუნდოვანი ჟღერადობა) (Prancūzių-lietuvių kalbų •odinas... 114). ინგლისურში Drons შემდეგი მნიშვნელობები აქვს: Drone არსებ. 1) „ზუზუნი, ზმუილი“; 2) ზოოლ. ფიგურ. „პარაზიტი, მუქთახორა“; Drone ზმნა 1) „დაბალი გაბმული, მონოტონური ჟღერადობის გამოცემა“; 2) „მონოტონური საუბარი“ (Aī æī -ðōññēēē ñēī āāðū... 259). Drone გერმანულში – Drohne: 1) „გაბმული ჟღერადობა“; 2) „პარაზიტი, მუქთახორა, უსაქმური“; drohnen – „გრუხუნი, გორება, გუგუნი“ (Š lapoberskis 1971:228).

თვალნათელია, რომ ტერმინ *tranavimas* ზემოთ ხსენებული მნიშვნელობები შესაძლებელია დაკავშირებული იყოს კოლექტიური სუტარტინების ბურდონულ ხმასთან, რომელიც ეყრდნობა მარცვლებს *bim-bam*. მათი წარმოშობა შესაძლოა განსხვავებული იყოს:

- 1) მწერების იმიტაცია – ბზუილი (*bimbilas* – ბზიკი, ემსგავსება *bim-bam*);
- 2) მუქთახორა, უსაქმური, სალაპარაკო ენაში – *bimbinejimas* (ასევე შესაძლებელია დაკავშირებული იყოს უფრო გვიანდელი ფოლკლორის ბურდონის ეტიმოლოგიასთან: ის ვინც მღერის მხოლოდ ერთ ბგერას და სხვას არაფერს აკეთებს).
- 3) *bim-bam* (*bim-bom*) მარცვლები გავრცელებულია მთელს ლიტვაში და ზარის რეკვის იმიტაციად აღიქმება (ამ ტიპის ბურდონი მიესადაგება „a big bell“-ს – „დიდი ზარი“) (*Muzikos enciklopedija...* 218); შესაძლოა აქ ერთგვარი პარალელური ვიპოვოთ სარდინიულ სასიმღერო ტრადიციაში მამაკაცთა მალალ ხმაში აკომპანემენტის განმეორებად (ოსტინატურ) მარცვლის შემქმნელ ბგერებთან *bim-ba-ram bam bam; bim-bom*, და ა.შ. (*Muszkalska, 1999:159–160*).

როგორც ვხედავთ, ნიბრაგალისის სიმღერების *tranavimas* (გაბმული ბანი) ორგანულად ეწერება ბურდონული პოლიფონიის ყველაზე გავრცელებული (მთელს ევროპაში) მნიშვნელობების სფეროში (*Boiko 1990, Boiko 2000; Brambats 1983; Brandl 1976; Gerson-Kiwi 1972; Vogel 1966; Walter 1981, etc.*).

ამავე დროს, აქ მოცემული მაგალითების ჩამონათვალი არასრულია, რაც უფლებას არ გვაძლევს გავაკეთოთ რაიმე მეტად მნიშვნელოვანი დასკვნები. თვალნათელია, რომ ეს მაგალითები ბურდონული სასიმღერო ტრადიციის მხოლოდ ფრაგმენტს შეადგენენ. ამასთან ერთად, მათ ატყვიან არქაული ბურდონული პოლიფონიის კვალი, რომელიც ფართოდაა გავრცელებული როგორც მეზობელ ერებში, ასევე უფრო შორეულ ტერიტორიებზე. შეიძლება ეს ლატვიური ბურდონული სიმღერის უფრო გვიანდელი, მაგრამ აქამდე არსებული გავლენა იყოს. შესაძლოა, წარმოადგენდეს ლიტვურ სპეციფიკურ ფენომენს. ამ მომენტისათვის ამ კითხვას ჩვენ ღიად ვტოვებთ.

## References

- Balkevičius J., Kabelka J. (1977). *Latvija-lietuvių kalbų podynas*. – Vilnius: Mokslas.
- Boiko, M. (1992). *On the Interaction Between Styles in Baltic Folk Music: Sutartinės Polyphonie and East Baltic Refrain Songs* // European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends / Baumann M.P., Simon A. and Wegner U. (Hrsg.). – Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, P. 218–236.
- Boiko, M. (1996). *Die litauischen Sutartinės*. Eine Studie zur Baltischen Volksmusik / Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg. Hamburg.
- Boiko, M. (2000). *Zum Begriff 'Bordun': Etymologie, Bedeutung, Geschichte*. – <http://www.uni-bamberg.de/ppp/ethnomusikologie/Bordun.htm> – Stand 5. April 2000; Letzte Änderung 18.01.2001. Homepage. – P. 1–42.
- Brambats, K. (1983). *The Vocal Drone in the Baltic Countries: Problems of Chronology and Provenance* // Journal of Baltic Studies 14 (1).
- Brandl, R. M. (1976). *Über das Phänomen Bordun (Drone)*. Versuch einer Beschreibung von Funktion und Systematik // Beiträge zur Ethnomusikologie / Herausgegeben von Kurt Reinhard / Studien zur Musik Südost-Europas. – Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, – S. 90–121.
- Ėiurlionytė, J. (1968). Die Sutartine – eine besondere Art des litauischen mehrstimmigen Volksgesanges // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft, 1967, Jg. 12. – Leipzig: Edition Peters. – S. 116–123.
- Denisova R., Boiko M. *Mūsų grafas I. gadu tūkstantis baltų tautų etniskąją vėsturę un tātalsis tautas mūsų zika* // Grāmata. – A.D. MCMXC III. – P. 5 – 13.
- Encyklopedia instrumentów muzycznych (od czasów przedhistorycznych do XX wieku). (1995). Racibórz: R.A.F.Scriba.
- Elscheková, A. (1981). *Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan* // Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan / Editor A.Elscheková. – Bratislava: Veda, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaft. S. 159–256.
- Gerson-Kiwi E. (1972). *Drone and 'Dyaphonia Basilica'* // Yearbook of the International Folk Music Council, vol. IV. – P. 9–23.
- Klotiņš A., Muktupāvels V. (1989). *Tradīciniai muzik instrumentai ir jų funkcijos latvių liaudies dainose semantika* // Liaudies kultūra, 2001, Nr. 4. – P. 32–43. (orig: Klotiņš A., Muktupāvels V. traditional Musical Instruments and the Semantics and Poetics of Latvian Folk Songs / Ed. By Vaira Vīķe-Freiberga. – Kingston and Montreal: McGill-Queens's University Press. P. 186–214.).
- Laurinkienė N. (1996). *Senovės lietuvių dievas Perkūnas*. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Lietuvių dainos ir giesmės gaidos / Lietuvos liaudies rytuose surinko kun. A. Sabaliauskas*. (1916). Helsinkis.
- Lyberis A. (1981). *Sinonimų podynas*. – Vilnius: Mokslas.
- Messner G. (1980). *Die Schwebungsdiaphonie in Bistrice*. Untersuchung der mehrstimmigen Liedformen eines mittelwestbulgarischen Dorfes. – Tutzing: Hans Schneider.
- Muszkalska B. (1999). *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Środkowego*. – Seria Muzykologia nr. 6. – Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Musikinstrumente der Welt. (1988). München: Sonderausgabe für Orbis Verlag für Publizistik GmbH.



Muzikos enciklopedija. (2000). T. I: A–H. – Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras.

Olędzki St. (1978). *Polskie instrumenty ludowe*. – Kraków: PW M.

Prancūzų-lietuvių kalbų podynas. (1992). Sudarė A. Jučkienė, M. Katilienė, K. Kaziūnienė. – Vilnius: Valstybinis leidybos centras.

Raėiūnaitė-Vyėinienė D. (2000a). *Sutartinės atlikimo tradicijos*. – Vilnius: Kronta.

Raėiūnaitė-Vyėinienė D. (2000b). *Dviejų pradų – vokalinio ir instrumentinio – susipynimas sutartinėje „Buvo dū da Vilniuj“* // Lietuvos muzikologija, 1. – Vilnius: Lietuvos muzikos akademijos leidykla ir Kultūros ir meno instituto leidykla „Gervelė“. – P. 89–103.

Raėiūnaitė-Vyėinienė D. (2001). *Raguvo dainų melodikos ir dainavimo stiliaus ypatumai* // Raguva. – Vilnius: Versmė. P. 819–829.

Raėiūnaitė-Vyėinienė D. (2002a). *Lithuanian Polyphonic Songs Sutartinės*. – Vilnius: Vaga.

Raėiūnaitė-Vyėinienė D. (2002). *Lithuanian Schwebungsdiaphonie and its South and East european Parallels* // The World of Music. Traditional Music in Baltic Countries [Editor Max Peter Bauman], vol. 44 (3). Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002(b). – S. 55–77.

Raėiūnaitė-Vyėinienė D. (2004). *Beieđkant lietuvių ir latvių daugiabalsių dainų bendrybės* // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 4. – P. 16–25.

Sachs C. (1975). *Historia instrumentow muzycznych*. – Warszawa: PW N.

Slaviūnas Z. (1967). *Zur litauischen Volkspolyphonie* // Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Bd. XIII. – Berlin.

Ņėāāp ī āñ Ć. (1972). *Ņōō āđō ēī āñ. Ī ī ī āī āī ēī ű ā ī āñī ē ēēō ī āñēī āī ī āđī āā. – Ėāī ēī āāā: Ī ōĉū ēā.*

*Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos / Sudarė ir paruođė. Z. Slaviūnas. (1958). T. 1, 2; (1959). T. 3. Vilnius.*

Š lapoberskis D. (1972). *Vokiečių lietuvių kalbų podynas*. – Vilnius: Mintis.

Walter K. (1981). *Der Bordun im später Mittelalter und in der frühen Renaissance* // Der Bordun in der europäischen Volksmusik. Bericht über das 2. Seminar für europäische Musikethnologie St.Pölten [Hrsg. Von Walter Deutsch]. – Wien: Verlag A.Schendl. – S.176–196.

Vogel M. (1966). *Musika falsa und falso bordone* // Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966 / Herausgegeben von Ludwig Fischer und Christoph-Hellmut Mahling. –Kassel, Basel, Paris, London, New York: Bärenreiter. – S. 170–176.

Āī āēī -đōññēē ēñī āāđū. (1991). *Ėĉāāī ēā 23-ā, ñāđāī đēī ī ī ā. – Ī ī ñēāā: Āēūēī đ.*

Āī ēēī Ī. (1990). *Ųō ī ī ēñō ī đē-āñēēā āñī āēō ū ēāō ū đ ñēī āī áóđāī ī ī ī āī ī ī ī āī āī ēī ñēī // Āāēōū, ñēāāī ī ā, ī đēāāēđēēñēēā ō ēī ū. Ųōī ī āāī āōē-āñēēā ī đī ōāññū [Ī ī ā. đāā. Đāēñū Āāī ēñī āī ē]. – Đēāā: Ćēī āōī ā. – Ņ. 82–108.*

Āēĉēđēō Ąē. (1985). *Ī ī ēāāāñēēā ī āđī āī ū ā ī ōĉū ēāēī ū ā ēī ñō đōī āī ō ū. – Ėēđ āī āā: Ėēōāđāōđōā āđōēñōēē.*

Ņōĉōēēē Ąē. Đē. (1993). *Áóđāī ī ī ī -ī āāđō ī ī ī āāī ī ñī ī āā ō đāāēđēī ī ī ī āī ēī ñō đōī āī ō āēūī ī āī ī ōĉēōēđī āāī ēī ō āēī ōāā. – Ėūĉū ē: Ōāēī ñēēē ī áó-ī ī -ēññēāāī āāōāēūñēēē ēī ñōēōō Ųĉū ēā, ēēōāđāōđōū ē ēñī đēē.*

მაგალითი 1. Sabaliauskas 1916: N17.

EXAMPLE 1. Sabaliauskas 1916: N17.

♩ = 126 Oh mon sac fait d'étoüpe

A. Ma - no mai šas pa - kul - nis, Tri - ny - tiš - kai aus - tas.

B. Maišas ira, rugiai bira. Maišas . . .

მაგალითი 2. Slaviūnas 1959: N1767.

EXAMPLE 2. Slaviūnas 1959: N1767.

♩ = 96

A. E - jo se-suo van-de-né - lio su rú-re liy vai - ni-ké-liu.

B. Ge-le-ži-né mel - ny čia, ge-le-ži-né mel - ny čia.

C. Di-lia, di-lia, di-lia, di-lia, di-lia, di-lia, di-lia, di-lia.

D. Uu \_\_\_\_\_

მაგალითი 3. Slaviūnas 1959: N1782.

EXAMPLE 3. Slaviūnas 1959: N1782.

♩ = 89-91

Ber-nas mer-ga, a bu jau-ni, bu - vo Vil-nijui, bu - vo Kau-ne.

Ū ū, ū ū, ū ū, ū ū

მეგალოთი 4. Slaviūnas 1959: N1786.

EXAMPLE 4. Slaviūnas 1959: N1786.

I  
 Bu - vo dū - da Vil - niuj, Bu - vo dū - da Vil - niuj.

II  
 Gal bu - vo, gal ne - bu - vo. Gal bu - vo gal ne - bu - vo.

III  
 Aš, dé - dyt ne - ži - nau ir na - mie ne - bu - vau.

IV  
 Bu - vo, bu - vo, kaip ne - bu - vo, bu - vo, bu - vo, kaip ne - bu - vo.

მეგალოთი 5. Slaviūnas 1959: N1784.

EXAMPLE 5. Slaviūnas 1959: N1784.

$\text{♩} = 100$

I  
 Bu - va dé - de Vil - niuj, bu - va dé - de Vil - niuj.

II  
 Gal bu - va, gal ne - bu - vo. Gal bu - va gal ne - bu - va.

III  
 Bu - va, bu - va, kaip ne - bu - va, bu - va, bu - va, kaip ne - bu - va.

IV  
 Bu - va, bu - va, bu - va, bu - va.

მეგალითი 6. Raëiūnaitė-Vyëinienė 2002: N9.

EXAMPLE 6. Raëiūnaitė-Vyëinienė 2002: N9.

♩ = 96

I — Te - vai, ru - glai byr', te - vai, ru - glai byr'.  
 II Mai-šas yr', ru - glai byr', mai-šas yr', ru - glai byr',  
 III Kad yr', tai ir byr, kad yr', tai ir byr'.  
 IV Kas tau dar-ba, kad man byr', kas tau dar-ba kad man byr'?

მეგალითი 7. Raëiūnaitė-Vyëinienė 2002: N24.

EXAMPLE 7. Raëiūnaitė-Vyëinienė 2002: N24.

♩ = 120

I Bu-va die-dis Vil - niuj, bu - va die-dis Vil - niuj.  
 II Val-se-su-te, ne - ži-nau, nei na-mie ne - bu-vau.  
 III Gal iy bu-va, gal iy ne, gal iy bu-va, gal iy ne.  
 IV Bu-va bu-va, kaip ne bu-va, bu - va bu-va, kaip ne bu-va.

მეგალითი 8. Raëiūnaitė-Vyëinienė 2002: N10.

EXAMPLE 8. Raëiūnaitė-Vyëinienė 2002: N10.

♩ = 120

Bu-va dû-daj vel - nias, bu - va dû-daj vel - nias,  
 Die - va-ži, ne - ži-nau, vi - sus lau-kus iš - laks-ciau,  
 nie-kur vel-nia ne - ra - dau.  
 Vû - - - ū - - - ū - - - ū!



მეზალოთი 9. Račiūnaitė-Vyėinienė 2001:854.

EXAMPLE 9. Račiūnaitė-Vyėinienė 2001:854.

♩ = 92

1 2 3 4

Aš iš - dai - na - vo vi - sus dai - nia - lus,  
 da via - nas nia - dai - na - vo.  
 da via - nas nia - dai - na - vo.

მეზალოთი 10. ბურდონული ბანის შემსრულებლები ნიბრაგალის სოფლიდან

EXAMPLE 10. Performers of singing 'with bass' from Nibragalīs village: Stasė Barkauskienė-Kuncytė (1928), Petronėlė Kurulienė-Kuncytė (1924), Petronėlė Baublienė-Kapdūtė (1914), and Verutė Zimnickaitė (1928).



### ქართული ბატონების\* სიმღერები

ბატონების სიმღერები მათ კულტთან დაკავშირებული სიმღერებია, რომლებიც სხვადასხვა სახელით („იავნანა“, „ნანინა“, „საბოდიშო“, „მობოდიშნება“) თითქმის მთელ საქართველოშია ცნობილი. ეს სიმღერები განუყოფელია უძველესი რწმენა-წარმოდგენების საფუძველზე აღმოცენებული რიტუალებისაგან. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დღემდე გადმონაშთების სახით შემონახული მითოლოგიური გადმოცემები ბატონების კულტის დიდ მნიშვნელობასა და გამძლეობაზე მეტყველებს.

ამ წარმოდგენების მიხედვით, ბატონები არიან ზღვის იქით მობინადრე სულები, რომელთა უფროსიც მათ დროდადრო სხვადასხვა მხარეში გზავნის სიკვდილის შვილების ერთგულების გასაგებად, ურჩების მოსაკლავად და მონებად წასაყვანად (სახოკია, 1956:23-25). ბატონების ქვეყანაში მათთან ერთად ბატონებით დაავადებულ ადამიანთა სულებიც ბინადრობენ (Áððàðàðèèäçä, 1957:79). ლეჩხუმელთა რწმენით, ბატონები „ღვთის ნებით არის“, „ღმერთის გაჩენილია, ანგელოზები არიან“ (ზუზაძე, 1989ა). ბატონებს არ ეწინააღმდეგებიან, რადგან ეს მათ აავებს; უსიტყვო მორჩილებით, მოფერებითა და ალერსით კი მათი გულის მოგება და განსაცდელისაგან თავის დაღწევა შეიძლება (სახოკია, 1956:24).

სახადით ავადმყოფობისას შესასრულებელი წეს-ჩვეულებები ქართველთა დიდი დედის – ნანასა და მისი შვილების კულტს უკავშირდება (Áððàðàðèèäçä, 1957:81). სანესო ქმედებებში ძირითადია ავადმყოფის გარშემოვლისა და ძღვნის შემოვლების, ბატონების მობოდიშებისა და გაცილების წესები (იქვე, 85), რომლებიც მუსიკის (სიმღერის, საკრავის, ან ერთად ორთავეს) თანხლებით სრულდება. ამისი მიზეზი შემდეგი ხალხური წარმოდგენები უნდა იყოს: ბატონები გულგრილნი არ არიან ტკბილი სიმღერებისადმი და მეტისმეტად სიამოვნებთ საკრავის წკრიალა ხმა; ისინი თვითონ ჩუმად უკრავენ ჩონგურზე და საოცნებო ხმებს გამოსცემენ მნახველთა სასიხარულოდ (სახოკია, 1956:24, 34); ბატონები „ნანას“ დასძახიან აკვანში მწოლ ბატონიშვილს (მაკალათია, 1971:69), ფანდურის დაკვრაზე არა წყრებიან და ავადმყოფი „მშვიდად ხდიელობს“ (შილაკაძე, 1970:31).

ბატონების სიმღერის შემსრულებლები და საკრავზე დამკვრელები ძირითადად რიტუალის მონაწილე ქალები არიან. საბოდიშოდ მოწვეულ ქალებში გურულები კაცს მაშინ გაურევდნენ, ლოცვა თუ იცოდა (ნადარაია, 1980:200); ქართლში ბატონების გასტუმრების წესში მონაწილეობა მამაკაცებიდან მხოლოდ შინაურებს შეეძლოთ (მაკალათია, 1971:70). მიუხედავად ამისა, ბატონების სიმღერა მამაკაცებმაც იციან და ამბობენ (უფრო ხშირად, დასავლეთ საქართველოში – გურიასა და იმერეთში), რაც არსებული სანოტო და ფონომასალებითაც დასტურდება.

თავისი წარმოშობითა და შესრულების ფორმებით ბატონების სიმღერები უძველესი ყოფის გადმონაშთებია. ისინი ხელოვნების სინკრეტიზმის კვალს ატარებს, სრულდება სიარულით: გურიაში საბოდიშოს წესის შესრულებისას ნანას პატივსაცემი სიმღერით უვლიან გარს ავადმყოფის ოთახს (Áððàðàðèèäçä,

\* ბატონები ჰქვია ბავშვთა ინფექციურ დაავადებებს – წითელას, ყივანახველას, ყვავილსა და სხვას.

1957: 88); რაჭაში ბატონების გაცილების დროს სიმღერით შემოუვლიან ბავშვს სამჯერ (ზუმბაძე, 1989ბ); სვანეთში ბატონების გასტუმრებისას სიმღერითა და ჭუნირის დაკვრით მიდიან გზაჯვარედინამდე (ბურდული, 1990:146), „ყვავილის დაპატიჟების“ დროს კი საკრავი იქ მიაქვთ, სადაც ავადმყოფია და დაკვრით ბრუნდებიან თავიანთ სახლში (იქვე, 144).

ბატონების სიმღერები შემსრულებელთა ცნობიერებაში სიმღერები არ არის. ისინი ღვთაებებისათვის განკუთვნილი სავედრებლებია, სადიდებლებია; მათთვის გასაგები ხევნა, ვედრება, თხოვნა, ლოცვაა სიმღერით (ამის შესახებ იხ. ზუმბაძე, 1994ბ:77-79). ამ სიმღერების ძირითადი ფუნქცია თავის შეცოდება, შენანება, შებრალება და ამ გზით წყალობის გამოთხოვაა.

სიმღერა ბატონების სავედრებელი და სადიდებელი რიტუალების სავალდებულო სანესო ელემენტია. იგი ღვთაებებისადმი მიმართვის, მათთან ურთიერთობის საშუალებაა (ამავე დროს მას სამკურნალო დანიშნულებაც აქვს). სწორედ ამიტომ ამბობენ ბატონების სიმღერებს მათი კულტის მსახურები, რომლებსაც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ბატონების მამიდა, მეზობლიშე, გამომლოცავი, შემხვენე ჰქვიათ (რაც ხალხური წარმოდგენების ბატონების დედას შეესაბამება).

სახადის კულტთან დაკავშირებულ რიტუალებში საკრავის მონაწილეობაც მნიშვნელოვანია (ამის შესახებ იხ. ზუმბაძე, 1994ა). მას სიმღერის მსგავსი დანიშნულება აქვს და ღვთაებებთან ურთიერთობის საშუალებაა.

სიტყვები – „ხევნა“, „ვედრება“, „თხოვნა“, „ლოცვა“ – ბატონების კულტთან დაკავშირებულ რიტუალებში აღნიშნავს სავედრებელი სიმღერით (ან საკრავით) თანხლებულ ძირითად სანესო ქმედებებს. ამიტომ მათში მუსიკალური მხარე ზოგჯერ იქაც იგულისხმება, სადაც უშუალოდ სიმღერაზე, მღერაზე, დაკვრაზე არაა ლაპარაკი (ამის შესახებ იხ. ზუმბაძე, 1997:97-99).

ბატონების სიმღერები ჩანერილია ქართლში, კახეთში, მესხეთში, ხევში, რაჭაში, იმერეთში, ლეჩხუმში, სამეგრელოსა და გურიაში. მაგრამ სპეციალური ლიტერატურის, საექსპედიციო მასალებისა და სხვა კუთხეების ქალთა სასიძლერო რეპერტუარში არსებული ინტონაციურად მსგავსი სიმღერების შესწავლა მაფიქრებინებს, რომ მუსიკა სახადით ავადმყოფობისას შესასრულებელ ნესებს უნინ ამ კუთხეებშიც უნდა ხლებოდა (ზუმბაძე, 1997:136-137).

სვანეთში დაკვრა და სიმღერა „ყვავილის დაპატიჟების“ დროსაც იციან. რაჭაში ამგვარ ქმედებას ბატონების სადიდებელ უქმე დღესაც მიმართავენ. ერთი მხრივ, მუსიკის როლი სახადით ავადმყოფობის პერიოდში, „ყვავილის დაპატიჟებისას“ და ბატონების პატივსაცემ უქმე დღეს, მეორე მხრივ კი, ბატონების სიმღერის ხალხური გააზრება მაფიქრებინებს, რომ ბატონების მსახურების დანარჩენ ნესებსაც ძველად მუსიკა ახლდა.

ბატონების სიმღერების უმრავლესობას საფუძვლად უდევს ერთი ინტონაციური ფორმულა, ერთი ძირითადი ჰანგი – „იავნანას“ მელოდია საწყისი აღმავალი მოძრაობით კილოს III საფეხურიდან, ზოგჯერ – მისი მაღალი ვარიანტიდან (იხ. მაგ. 1). ეს არის „სადიდებლად განკუთვნილი“ მელოდია, „ვედრების ინტონაცია, ღვთაებისადმი მიმართვა“ (ასლანიშვილი, 1954:142,234). იგი თითოეულ შემთხვევაში იცვლება მუსიკალური დიალექტის, შესრულების გარემოს, წესისა და სხვა ფაქტორების შესაბამისად. გვხვდება დაწყება განსხვავებული (თუმცა ინტონაციურად მსგავსი) მელოდიური საქცევით (კილოს კვარტიდან ან კვინტიდან) (იხ. მაგ. 2). რიგ შემთხვევაში სიმღერებს აქვს სხვაგვარი მელოდიკა, რომელსაც ზოგჯერ გარკვეული ინტონაციური მიმოქცევა

აახლოებს „იავნანას“ მელოდიასთან; ზოგან კი მათი კავშირი ძალზე შორეულია (იხ. მაგ. 3, 4).

ბატონების სიმღერების უმეტესობას ახასიათებს რეგულარულად აქცენტირებული მეტრიკა, ხშირად – საფერხულო სამწილადობა რბილი სინკოპებით, ან – ზომის ცვალებადობა (სამწილადობის აშკარა უპირატესობით). გვხვდება ოთხწილადობაც.

ბატონების სიმღერები უფრო მრავალხმიანი სახითაა ცნობილი (ამის შესახებ იხ. ზუმბაძე, 2000). გარკვეული ნაწილი ჩანერილია სოლო შესრულებით. ამ შემთხვევაში კოლექტიურად სათქმელ სიმღერას, მისთვის უჩვეულო გარემოში ჩანერის გამო, ერთი შემსრულებელი გადმოსცემს (იხ. მაგ. 5). გაცილებით ნაკლებია მრავალხმიან სიმღერებში უნისონური მონაკვეთები და ძირითადი მელოდიის უნისონური მღერა. შესრულების ამგვარი ფორმები სიმღერების არატრადიციულ გარემოში ჩანერის შედეგია და მათი მუსიკალური მხარის იმ ცვლილებებს ასახავს, რომლებიც შესრულების გარემოს შეცვლას მოჰყვება.

ბატონების სიმღერების მრავალხმიანობა მათი ჟანრული ბუნებით, სპეციფიკით, შესრულების სოციალური გარემოთი განპირობებული მოვლენაა. იგი რიტუალის მონაწილეთა თანაინტონირების, მათ შორის ინტონაციური ურთიერთობის საშუალებაა. ტრადიციულ გარემოში, რიტუალის მონაწილეთა კოლექტივში ეს სიმღერები სწორედ მრავალხმიანი უნდა იყოს. კორექტივები მრავალხმიან შესრულებაში მხოლოდ მათი ჟანრული ბუნების, შესრულების პირობების შეცვლას შეაქვს.

არატრადიციულ გარემოში ჩანერისას ურთიერთობის ამ საშუალებას – მრავალხმიანობას მოკლებული ეთნოფორები მაინც მიანიშნებენ სიმღერის მრავალხმიანობაზე. მრავალხმიანი მღერის სახასიათო ელემენტები (ყველაზე ხშირად, კილოს ქვედა VII საფეხური) სახეზეა უნისონურ და სოლო შესრულებაშიც. მრავალხმიანი მღერის განუხორციელებლობა შესაბამისად აისახება სიმღერის მუსიკალურ მხარეში (იხ. მაგ. 6, 7).

ძირითადი მელოდია ორხმიანი შესრულებისას მაღალ, სამხმიანობისას კი შუა ხმაშია გადმოცემული. გამონაკლისია ზოგიერთი სამხმიანი ვარიანტი, რომელშიც მთავარი ჰანგი მაღალ ხმას მიჰყავს, ან ზედა ხმებს შორისაა განაწილებული. სამხმიანი შესრულებისას დამწყები, ხალხური გაგებით, პირველი ხმა (სიმაღლის მიხედვით იგი შუა ხმას წარმოადგენს); მისი მიმყოფი მაღალი ხმა კი მეორეა. სოლო შესრულებისას უმთავრესად იმღერება დამწყების ჰანგი.

აღმოსავლურქართული სიმღერების ბანი ძირითადად 2 საფეხურით (I, VII) იფარგლება. გვხვდება 3-საფეხურიანი (I, VI, VII) ბანიც, სადაც VI საფეხური I-ს ცვლის. დასავლურქართული სიმღერების ბანი უმთავრესად 3-საფეხურიანია (I, VI, VII). გვხვდება I, VII, II (სადაც II VII-ს ცვლის), ზოგჯერ კი – III და II საფეხურებიც, როგორც I-ისა და VII-ის შენაცვლება, აგრეთვე – ბანი 4 (I, II, III, VII) და 6 (I, VI, VII, V, IV, II) საფეხურით.

ბატონების სიმღერების უმეტესობა რეფრენიანია. მრავალხმიან სიმღერებში რეფრენი შეესაბამება VII ჰარმონიული საფეხურის სფეროს, ერთ ხმაზე შესრულებულ ვარიანტებში კი – ნაგულისხმევი VII საფეხურისას.

აღმოსავლურქართულ სიმღერებს ახასიათებს მრავალხმიანობის ბურდონული ტიპი გაბმული და რეჩიტაციული ბანით (ცალ-ცალკე, ან ერთად. მეორე შემთხვევაში რეჩიტაციული ბურდონი უფრო მუხლის დასასრულსაა) (იხ. მაგ. 8, 9). დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურ დიალექტებში კი გვხვდება სიმღერები მრავალხმიანობის როგორც ბურდონული (რეჩიტაციული), ისე



კომპლექსურ-პარალელური ტიპებით (ეს უკანასკნელი ზოგჯერ რეჩიტაციულ ბურდონულ მონაკვეთებთანაა შეზავებული) (იხ. მაგ. 10, 11).

ბატონების სიმღერის კახური ვარიანტები ორპირულია. ორპირულობა ეფუძნება დიალოგური ტიპის მუსიკალურ ურთიერთობას – სოლისტთა მონაცვლეობას ერთიანი ბანის ფონზე. ორპირულ შესრულებაში მეორე მხარე ზუსტად იმეორებს პირველის სიტყვიერ ტექსტს, მუსიკალურ ჰანგს კი – ზუსტად ან ვარირებული სახით. გვხვდება შეჭრილი კადანსები. სხვა კუთხეების სიმღერები ცალპირულია, მაგრამ უწინდელი ორპირულობის კვალი (აღმავალი კვარტული ნახტომები მელოდიაში მუხლის დასასრულს, გამეორებული სიტყვიერი ტექსტი) ქართლურ და რაჭულ ნიმუშებშიც შეინიშნება. ორპირული და ცალპირული ვარიანტების შედარება ცხადყოფს, რომ შესრულების უფრო ძველი წესი ორპირულობაა.

ორხმიანობა ქართლ-კახური ბატონების სიმღერების მრავალხმიანობის უფრო ძველი ფორმაა, სამხმიანობა კი – შედარებით გვიანდელი, ორხმიანობის შინაგანი განვითარების შედეგად მიღებული. ამას ადასტურებს ორხმიანი და სამხმიანი ვარიანტების შედარებითი შესწავლა და საექსპედიციო ცნობები. სამხმიან ვარიანტებში წამყვანია შუა ხმა, რომელიც ორხმიანობაში მაღალი ხმა იყო; პირველი ხმა კი მასზე დამოკიდებული, მას მიჰყვება. საყურადღებოა ისიც, რომ ორხმიან სიმღერებში სამხმიანობის მაღალი (!) ხმის არარსებობა უარყოფითად ვერ მოქმედებს ამ სიმღერების მხატვრულ გამომსახველობაზე.

სამხმიანობის წარმოქმნა ხშირად ორხმიანი სიმღერების ბანზე ოქტავის დაშენებას უკავშირდება, თუმცა მაღალ ხმას ბატონების სიმღერის სამხმიან ვარიანტებში განვითარების საკმაოდ დიდი გზა გაუვლია და აშკარად გამოკვეთილი მელოდიური ფუნქცია შეუძენია.

სამხმიანობის გაჩენა ბატონების სიმღერების ერთ ნაწილში ორპირულობის მოშლას, გაცალპირულებას იწვევს. ზოგჯერ ორპირულობა სამხმიანობის იმპულსზე ძლიერია და სიმღერა, გასამხმიანების მიუხედავად, ორპირული რჩება.

დღეს, სოფლის ყოფის ძირეული ცვლილებების პერიოდში, როცა აღარ არსებობს სოციალური პირობები ბატონების კულტთან დაკავშირებული რიტუალების ჩასატარებლად, ბატონების სიმღერები მაინც ინახება ტრადიციის მატარებელთა მეხსიერებაში. მათთან ერთად კი ცოცხლობს ქართველთა უძველესი რწმენა-წარმოდგენები, მრავალხმიანი მღერისა და ორპირული შესრულების წესის საუკუნოვანი ტრადიციები.

## დამონმებული ლიტერატურა

ასლანიშვილი, შალვა. (1954). ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, I. თბილისი: ხელოვნება.

ბურდული, მედეა. (1990). ხალხური მედიცინა დასავლეთ საქართველოში (სვანური ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით). საკანდიდატო დისერტაცია. თბილისი.

ზუმბაძე, ნატო. (1989ა). ლეჩხუმის ექსპედიციის მასალები.

ზუმბაძე, ნატო. (1989ბ). რაჭის ექსპედიციის მასალები.

ზუმბაძე, ნატო. (1994ა). საკრავი ბატონების კულტთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებში. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ენისა და ლიტერატურის განყოფილებასთან არსებული ფოლკლორის საკოორდინაციო საბჭოს 33-ე სამეცნიერო კონფერენციის თეზისები. გვ. 27-29. თბილისი.

ზუმბაძე, ნატო. (1994ბ). სიტყვიერი ინფორმაცია – ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის აუცილებელი წყარო. კრებულში: წურნუშია, რუსუდანი (პ/მ რედ.), მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომები. გვ. 74-85. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ზუმბაძე, ნატო. (1997). სავედრებელი და სადიდებელი სიმღერები ქართველ ქალთა საწესჩვეულებო ფოლკლორში: ჟანრული სპეციფიკა და მრავალხმიანობა. საკანდიდატო დისერტაცია. თბილისი.

ზუმბაძე, ნატო. (2000). მრავალხმიანობის კანონზომიერებები ქართველ ქალთა სიმღერებში. კრებულში: წურნუშია, რუსუდანი (პ/მ რედ.), ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. გვ. 108-120. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (ანოტაცია ინგლისურ ენაზე).

მაკალათია, სერგი. (1971). ლიახვის ხეობა. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

ნადარაია, მედეა. (1980). დემონოლოგიის საკითხისათვის საქართველოში. კრებულში: ჯალაბაძე, გიორგი (რედ.), მასალები გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის. გვ. 183-202. თბილისი: მეცნიერება. (რეზიუმე რუსულ ენაზე).

სახოკია, თედო. (1956). ეთნოგრაფიული ნაწერები. თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა.

შილაკაძე, მანანა. (1970). ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა. თბილისი: მეცნიერება. (რეზიუმე რუსულ და გერმანულ ენებზე).

Ààðàààèèàçà, Ààðà. (1957). *Àðààí àéð èà ðàèèàèí çí ù à ààðí ààí èý è í áðýàí àí à àðàò è-àñèí à èñèòííò àí àðéçèí ñèò í èàí , í. Çàèèèñ: Èçààòàèóñòàí Àèàààí èè í àóè Æðéçí ñè é ÑÑÐ*



მაგალითი 3. ია პატონეფი. ჩანერა ნ. ზუმბაძემ სამეგრელოში 1989 წელს; გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ.

EXAMPLE 3. **Ia Patonepi**. Recorded and transcribed by N. Zumbadze (Samegrelo, 1989).

ო - ა პ ა - ტო - ნე - ფი    ო,    ო - ა პ ა - ტო - ნე - ფი    ო,    ო - ა გი - ფი - ნუ დო ვა - რდი,  
i - a pa - to - ne - pi    o,    i - a pa - to - ne - pi    o,    i - a gi - pi - nu do va - rdi,

ო - ა პ ა - ტო - ნე - ფი    ო,    ო - ა გი - ფი - ნუ დო ვა - რდი,    ო - ა პ ა - ტო - ნე - ფი    ო,  
i - a pa - to - ne - pi    o,    i - a gi - pi - nu do va - rdi,    i - a pa - to - ne - pi    o,

მაგალითი 4. ბატონეზო. გ. ჩხიკვაძე, ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა. თბილისი: საქართველოს სსრ მუს. ფონდის გამომცემლობა, 1948, გვ. 24.

EXAMPLE 4. **Batonebo**. G. Chkhikvadze, *Kartveli Khalkhis Udzelesi Samusiko Kultura* (The Ancient Musical Culture of the Georgian People). Tbilisi: Musical Fund of Georgian SSR, 1948, p.24 (in Georgian).

ბ ა - ტო - ნე - ბო,    მო - უ - ო - ხეთ,    მო - უ - ო - ხეთ,    ბ ა - ტო - ნე -  
ba - to - ne - bo,    mo - u - o - khet,    mo - u - o - khet,    ba - to - ne -

ბო,    მო - უ - ო - ხეთ,    ბ ა - ტო - ნე -    ბო,  
bo,    mo - u - o - khet,    ba - to - ne -    bo,



მაგალითი 5. ბატონების მობოდიშნება. ჩანერა ნ. ზუმბაძემ იმერეთში 1989 წელს; გა-  
შიფრა ნ. ზუმბაძემ.

EXAMPLE 5. **Batonebis Mobodishneba**. Recorded and transcribed by N. Zumbadze (Imereti,  
1989).

სოლისტი

ძირს უ - დგი - ა      ო - ქროს      ტა - ხტი,      ო - ავ - ნა - ნი -      ნა - ო,  
dzirs u - dgi - a      o - kros      ta - khti,      i - av - na - ni -      na - o.

ო - მა - ზე და -      ბძა - ნდე - ბა - ო,      ო - ავ - ნა - ნი -      ნა - ო  
i - ma - ze da -      bdza - nde - ba - o,      i - av - na - ni -      na - o

მაგალითი 6. იავნანა. ჩანერა ე. გარაყანიძემ ქართლში 1980 წელს; გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ.  
EXAMPLE 6. **Iavnana**. Recorded by E. Garaqanidze (Kartli, 1980); transcribed by N. Zumbadze.

აკ ბა-ტო-ნე - -      ბიტს      მო - ბძა - ნდნენ,      ო - ავ - ნა-ნი -      ნა,  
ak ba-to-ne - -      bits      mo - bdza - ndnen,      i - av - na-ni -      na,

ვა - რდო, ნა-ნი -      ნა,  
va - rdo, na-ni -      na,

მო - ბძა - ნდნენ და      გა - გვა - ხა - რეი,      ო - ავ-ნა-ნი -      ნა,  
mo - bdza - ndnen da      ga - gva - kha - rei,      i - av-na-ni -      na,

მო - ბძა - ნდნენ და  
mo - bdza - ndnen da

მაგალითი 7. იავნანა. ჩანერა მ. ჟორდანიამ რაჭაში 1962 წელს; გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ.  
EXAMPLE 7. **Iavnana**. Recorded by M. Zhordania (Racha, 1962); transcribed by N. Zumbadze.

თქვენ წა-ბძა - ნდი - თ,      ჩვენ და-გვტო - ვეთ,      ვა-რდო ბა-ტო -      ნე - ბო,  
tkven tsa-bdza - ndi - t,      chven da - gvto - vet,      va - rdo ba - to -      ne - bo,

თქვე-ნსა და გზა - სა      ო - ა,      ვა - რდო,      ვა - რდო ბა-ტო -      ნე - ბო  
tkve - nsa da gza - sa      i - a,      va - rdi,      va - rdo ba - to -      ne - bo

მაგალითი 8. იავნანა. ჩანერა გ. ჩხიკვაძემ კახეთში 1952 წელს; გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ.  
EXAMPLE 8. Iavnana. Recorded by G. Chkhikvadze (Kakheti, 1952); transcribed by N. Zumbadze.

I

ნა - ო და, ჩვენს ბა - ტო - ნებს გა - უ - მა - რჯოს, ი - ავ - ნა - ნი  
na - o da, chvens ba - to - nebs ga - u - ma - rjos, i - av - na - ni

II

ნა - ო, ნა - ო, ნა - ო  
na - o, na - o, na - o

I

ჩვენს ბა - ტო - ნებს გა - უ - მა - რჯოს, ი - ავ - ნა - ნი  
chvens ba - to - nebs ga - u - ma - rjos, i - av - na - ni

II

ნა - ო, ნა - ო, ნა - ო  
na - o, na - o, na - o

მაგალითი 9. იავნანა. ჩანერა ნ. ზუმბაძემ კახეთში 1987 წელს; გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ.  
EXAMPLE 9. Iavnana. Recorded and transcribed by N. Zumbadze (Kakheti, 1987).

I მხარე

II მხარე

ნა - ო, ნა - ო, ნა - ო  
na - o, na - o, na - o

კა - რი არ შე - ვა - ჭრი - ა - ლეთ,  
ka - ri ar she - va - chri - a - let,

ბანი ი - გრე შე - ვა - ლეთ, კა - რი - ო, ი - ავ - ნა - ნი  
i - gre she - va - let ka - ri - o, i - av - na - ni

ი - ავ - ნა - ნი  
i - av - na - ni

ნა - ო  
na - o

კა - რი არ შე - ვა - ჭრი - ა - ლეთ, ი - ავ - ნა - ნი  
ka - ri ar she - va - chri - a - let, i - av - na - ni

მეგალითი 10. **ნანი ნანა, ბატონებო.** ჩანერეს ე. გარაყანიძემ და ნ. ზუმბაძემ იმერეთში 1988 წელს; გაშიფრა ნ. ზუმბაძემ.

EXAMPLE 10. **Nani Nana, Batonebo.** Recorded by E. Garaqanidze and N. Zumbadze (Imereti, 1988); transcribed by N. Zumbadze.

ამ ბა-ტო-ნე - ბის დე - და - სა, ნა - ნი ნა - ნა, ტკბი - ლათ, ბა-ტო - ნო,  
am ba - to - ne - bis de - da - sa, na - ni na - na, tkbi - lat, ba - to - no,

უ-დგი - ა ო - კროს ა - კვა - ნი, ნა-ნი ნა - ნა, ტკბი - ლათ, ბა-ტო - ნო  
u - dgi - a o - kros a - kva - ni, na - ni na - na, tkbi - lat, ba - to - no

მეგალითი 11. **საბოდიშო.** ნანა კალანდაძე, გარდამავალი დიალექტები და გარდამავალი ზონები ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში (სადიპლომო ნაშრომი). თბილისი, 1989, გვ. 21.

EXAMPLE 11. **Sabodisho.** Nana Kalandadze. Transitional Dialects and Transitional Zones in Georgian Musical Folklore (Diploma work). Tbilisi, 1989, p. 21 (in Georgian).

ნა - ნი-ნე - ი, ნა - ნა - სა - ო, ნა - ნი-ნა ბა - ტო - ნი - ე-შვილ -  
na - ni-ne - i, na - na - sa - o, na - ni-na ba - to - ni - e - shvil -

სა - ი ბა - ტო - ნსა, ნა - ნი - ნა, ნა - ნი - ნა, ბა - ტო - ნო  
sa - i ba - to - nsa, na - ni - na, na - ni - na, ba - to - no

**ალბანელთა მრავალხმიანი სიმღერის მრავალფეროვნება:  
ხმათა ურთიერთკავშირი ტოსკერისა და მიზექეს  
სიმღერებში**

ალბანელთა მრავალხმიანი სიმღერის მრავალფეროვნება რამდენიმე ფაქტორზეა დამოკიდებული, მათ შორის ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შორის არსებულ მკვეთრ განსხვავებაზე. მრავალხმიანი მუსიკით განსაკუთრებით ცნობილია სამხრეთი, რომელიც ჩრდილოეთისაგან მდინარე შკუმბინით არის გამოყოფილი (იხ. რუკა). მრავალხმიანი სიმღერა ჩრდილოეთის მხოლოდ რამდენიმე რეგიონში არსებობს და მისი შედარება სამხრეთულ სიმღერასთან საკმაოდ რთულია.

მეორე ფაქტორია განსხვავება ქალთა და მამაკაცთა სიმღერას შორის როგორც ჩრდილოეთში, ისე სამხრეთში. ასევე მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს მომღერალთა რაოდენობა. ძალიან ხშირად დუეტებისა და ტრიოების სიმღერები განსხვავდება გუნდური სიმღერებისაგან. გარდა ამისა, მუსიკის მრავალფეროვნებაზე გავლენას ახდენს ხმათა რაოდენობა (ორი, სამი და ოთხი). მაგალითად, ალნიშვნის ღირსია განსხვავება მრავალხმიან ა კაპელა სიმღერებსა და ინსტრუმენტული ანსამბლის თანხლებით შესრულებულ სიმღერებს შორის სამხრეთში. ჩვეულებრივ, ინსტრუმენტული ანსამბლი შედგება ერთი ან ორი ვიოლინოს, კლარნეტის, საზის ოჯახის სიმებიანი საკრავის ლაჰუტესა (*llahutë*) და პატარა დოლისაგან სახელად დაირე (*dajre*) ან დეფ (*def*). ზოგჯერ მათ ემატება აკორდეონი. სხვა ინსტრუმენტები იშვიათად გვხვდება.

გარდა ამისა, დიდი მნიშვნელობა აქვს ხმათა შორის ურთიერთკავშირის მრავალგვარობას. მათზე ყურადღების გამახვილება საშუალებას გვაძლევს განვასხვავოთ მათთვის დამახასიათებელი სტილური ნიშნები. ჩვენი გამოკვლევის საგანს წარმოადგენს ასეთი ურთიერთკავშირი სამხრეთის ორი რეგიონის მიზექისა და ტოსკერის სიმღერებს შორის.

**მიზექე (*Myzeqe*) და ტოსკერი (*Toskëri*)**

ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით სამხრეთი გაყოფილია 4 მთავარ რეგიონად, ესენია მიზექე (*Myzeqe*), ტოსკერი (*Toskëri*), ჯამერი (*Camëri*) და ლაბერი (*Labëri*) (იხ. რუკა). მიზექესა და ტოსკერის მრავალხმიანობა ძალიან გავს ერთმანეთს, და ამკარად განსხვავდება ჯამერისა და, განსაკუთრებით, ლაბერის მუსიკისაგან. მაგალითად, მიზექე და ტოსკერი ორი და სამხმიანი სიმღერებით არის ცნობილი. მამაკაცები და ქალები ცალ-ცალკე ჯგუფებად მღერიან. ლაბერიში ფართოდაა გავრცელებული ოთხხმიანი სიმღერები. აქ ქალთა და მამაკაცთა სიმღერა ერთმანეთისაგან დიდად არ განსხვავდება. ზოგჯერ ქალი ასრულებს სოლო პარტიას მამაკაცთა გუნდში და პირიქით. გარდა ამისა, მიზექესა და ტოსკერიში ძალიან პოპულარულია მრავალხმიანი სიმღერა ანსამბლის თანხლებით, რაც საკმაოდ იშვიათია ლაბერიში.

მიზექესა და ტოსკერის მრავალხმიან სიმღერას ბევრი სხვა თავისებურებაც განასხვავებს ლაბერის მუსიკისაგან; მაგალითად, მათი ზოგადი თავისებურებები, განსაკუთრებით კი ხმებს შორის ურთიერთკავშირი. ასეთ ურთიერთკავშირს ვნახავთ ორხმიანი სიმღერების მუსიკალურ მაგალითებში, რაც ძირითადად მდგომარეობს იმაში, რომ მეორე ხმას სურს დაიკავოს საკუთარი ადგილი. მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ხმა ყოველთვის ძლიერია, მეორე ხმა, უმეტეს შემთხვევებში, საკმაოდ გამოხატულია და არის თანაბარუფლებიანი პარტნიორი.



სამხმიან სიმღერებში, რომლებიც შეადგენენ რეპერტუარის უდიდეს ნაწილს, თითოეული ხმის პოზიცია გაცილებით მყარია. მესამე ხმა – ბანი, საშუალებას აძლევს დანარჩენ ორ ხმას, რომლებიც სრულდება სოლისტების მიერ, თავისუფლად გამოავლინონ თავისი უნარი. ამგვარად, მეორე ხმა ცდილობს შევიდეს დიალოგში პირველ ხმასთან და დროდადრო წაიყვანოს კიდეც სიმღერა. ამ თვალსაზრისით ორხმიან და სამხმიან სიმღერებს შორის გაცილებით მეტია განსხვავება, ვიდრე მსგავსება. მეორე მხრივ, ინსტრუმენტული თანხლებით შესრულებულ ორი და სამხმიანი სიმღერების ხმათა შორის მსგავსი ურთიერთკავშირი არსებობს (იხ. მაგ. 9).

სიმღერების თემატიკა განსხვავებულია: ისტორიული, საქორწილო, სატრფიალო, ლეგენდა, ყოველდღიური ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენები და ა.შ. რეპერტუარის ნაწილს შეადგენს აგრეთვე საცეკვაო სიმღერები.

### 1. მიზექესა და ტოსკერის ორხმიანი ა კაპელა სიმღერები

მიზექესა და ტოსკერის ორხმიანი ა კაპელა სიმღერები ძირითადად ქალთა სიმღერებია. ისინი განსაკუთრებით პოპულარულია სოფლებში და სრულდება ორი ქალის, ან უფრო ხშირად, ქალთა გუნდის მიერ. გუნდური შესრულების დროს პირველ ხმას უმეტესად ასრულებს მხოლოდ ერთი სოლისტი ქალი, ხოლო მეორე ხმა სრულდება გუნდის მიერ, რომელსაც ჰყავს წამყვანი მომღერალი. იშვიათად, პირველ ხმას ასრულებს გუნდი და მეორე ხმას მხოლოდ ერთი სოლისტი ქალი. სხვა სიმღერებში თითოეული ხმა სრულდება რამდენიმე მომღერლის მიერ.

სიმღერის დროს პირველ ხმას აკისრია ყველაზე მნიშვნელოვანი ფუნქცია – მას მიჰყავს სიმღერა. მეორე ხმის სუბორდინაციული როლი საშუალებას გვაძლევს გამოვყოთ ორხმიანი სიმღერების სხვადასხვა კატეგორიები.

საზოგადოდ, არსებობს სიმღერების ორი კატეგორია: სიმღერები, რომლებშიც მეორე ხმა დროდადრო მღერის პირველი ხმისაგან განსხვავებულ პარტიას და სიმღერები, რომლებშიც მეორე ხმა მკვეთრად განსხვავდება პირველი ხმისაგან. მეორე კატეგორიის სიმღერებში შეიმჩნევა პირველ და მეორე ხმებს შორის ურთიერთობის რამდენიმე ვარიანტი, რაც ნაჩვენები იქნება ქვემოთ მოყვანილ მაგალითებში.

მამაკაცთა ორხმიანი სიმღერები, სამხრეთის რეგიონების შუა ჩრდილოეთ ნაწილიდან შპატი ი სიპერმიდან (*Shpati i Siperme*), მდინარე შეუმბინის ახლოს, ცნობილია კრუტას ჩანაწერებით (*Kruta 1989:8*). ისინი აგრეთვე გვხვდება მიზექესა და ტოსკერის სხვა ადგილებშიც, თუმცა საკმაოდ იშვიათად, და მათში აშკარად შეინიშნება სამხმიანი სიმღერებისათვის დამახასიათებელი სოლისტთა ურთიერთობის გავლენა (იხ. მაგ. 6).

მამაკაცთა სიმღერებში ხმებს შორის ურთიერთობის მანერა ჰგავს ქალთა სიმღერებში ხმათა შორის ურთიერთობის მანერას. თუმცა, მათ შორის არის განსხვავებაც. მამაკაცთა სიმღერებში მელოდიას აქვს უფრო ფართო დიაპაზონი და გაცილებით მეტი ორნამენტი. აქ იმპროვიზაცია გაცილებით დიდ როლს თამაშობს, ვიდრე ქალთა სიმღერებში.

ყველა სიმღერაში, გარდა ხმათა შორის ურთიერთკავშირისა, მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს სიმღერის დასაწყისს, რომელიც განსაზღვრავს შესრულების რეგისტრსა და ტემპს. გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ პირველ ხმას ეწოდება *marrës* ან *e merr* (დამწყები). მეორე ხმას სხვადასხვა სახელები აქვს. უმეტეს შემთხვევაში, მათში გვხვდება ტერმინი *e mban* (საყრდენი). ზოგ შემთხვევაში მეორე ხმა არ არის საგანგებოდ გამოხატული. ამ მოვლენას ადგილი არ

აქვს სამხმიან სიმღერებში, სადაც თითოეული ხმის როლი სპეციფიკურად არის განსაზღვრული.

### 1.1. პირველი კატეგორია: მეორე ხმა, როგორც პირველი ხმის “ჩრდილი”

ამ კატეგორიის თვალსაჩინო მაგალითია ქალთა საქორწინო სიმღერა რეგიონიდან *Ballsh (Mallakaster)* (იხ. მაგ. 1). პირველი ხმა სრულდება სოლისტის მიერ, ხოლო მეორე ხმა გუნდის მიერ, რომელსაც ჰყავს წამყვანი მომღერალი.

მაგალითიდან ჩანს თუ რამდენად არის დამოკიდებული მეორე ხმა პირველზე, განსაკუთრებით მესამე ტაქტის *a'*-დან მოყოლებული. აქ მეორე ხმა ჯერ კიდევ არ არის დარწმუნებული იმაში, თუ რა მელოდიას შეასრულებს. ასეთი რამ საკმაოდ ხშირია სიმღერის დასაწყისში.

ასეთი კატეგორიის სიმღერებში მეორე ხმა წარმოადგენს პირველი ხმის „აჩრდილს“. ამ თვალსაზრისით, ეს მიუთითებს ზღვარზე ერთ და ორხმიან სიმღერებს შორის. ასეა თუ ისე, ეს სიმღერები ძალიან განსხვავდება ჩრდილოეთში გავრცელებული გუნდური ჰომოფონიური სიმღერებისაგან, რომლებშიც მომღერლები წამდაუნუმ უნებლიედ „ცვლიან“ მთავარ მელოდიას. *მიზექესა* და *ტოსკერის* ორხმიანი სიმღერის პირველი კატეგორიაში მომღერლები განასხვავებენ ხმებს, არქმევენ რა მათ ისეთ სახელებს, რომლებშიც ასახულია მათი როლი სიმღერაში. ჩვენს შემთხვევაში პირველ ხმას ეწოდება *e merr* (დამწყები) და მეორე ხმას – *e mban* (საყრდენი).

### 1.2. მეორე კატეგორია: მეორე ხმა ადასტურებს თავის დამოუკიდებლობას

მეორე კატეგორიის მთავარი ნიშანი არის მეორე ხმის ავტონომიურობა. მისი განსხვავებული ფორმები მჭიდროდ არის დაკავშირებული როგორც მეორე ხმის ბგერით სივრცესთან, ისე მის განსხვავებულ გამოსატყვასთან პირველი ხმასთან მიმართებაში.

#### 1.2.1. მეორე ხმის „საკუთარი“ ბგერითი სივრცე

ეს თავისებურება, სხვა დანარჩენთან ერთად, აშკარად არის გამოსატყვლი მამაკაცთა სიმღერებში ელბასანის ახლოს მდებარე ადგილიდან სახელად *Shpati i Siperi* (იხ. მაგ. 2). სიმღერის ტექსტში გადმოცემულია ისტორიული მოვლენა, რომელსაც ადგილი უნდა ჰქონოდა ოტომანების იმპერიისაგან დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის დროს XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე. ალბანელებმა დამოუკიდებლობის მოპოვება მხოლოდ 1912 წელს შესძლეს. ამგვარი ტექსტები დღესაც საკმაოდ გავრცელებულია.

ოქტავა *g' – g''* -ს დიაპაზონი მკაცრად არის გამიჯნული ხმებს შორის. პირველი ხმის დიაპაზონი ძირითადად არის *c'' – g''*, ხოლო მეორე ხმისა კი – *g' – c'*. ორივე ხმა ერთდება ყოველი ფრაზის *a'* ბგერაზე. პირველ ხმას მიჰყავს სიმღერის ძირითადი მელოდია; მეორე ხმისათვის კი ყველაზე დამახასიათებელი მელოდიური თავისებურება არის კვარტის ნახტომი *c'' – g'*, რომელიც მიდის *a'*-სკენ.

ეს თავისებურება შეიმჩნევა ქალთა სიმღერებშიც, თუმცა შეზღუდულ ბგერით სივრცეში.

#### 1.2.2. მეორე ხმა, როგორც ბანი

სხვა ორხმიან სიმღერებში მეორე ხმა ასრულებს ბანის პარტიას. ამის ერთ-ერთი მაგალითია სამხრეთ-აღმოსავლეთ ალბანეთში, *კოლონიეს (Kolonje)* სოფელ *სტარიეში (Starje)* 1959 წელს ჩანერილი სიმღერა (იხ. მაგ. 3). როგორც ტექ-

სტიდან ჩანს, ეს სიმღერა იყო საზაფხულო რიტუალების ნაწილი, რომლებიც პრაქტიკულად დაიკარგა 1967-1990 წლებში, როდესაც ალბანეთში კანონით აკრძალული იყო ყველანაირი რელიგიური აქტივობა და მათ შორის რიტუალებიც. 1990 წელს კანონი შეიცვალა და მას შემდეგ ალბანეთში მცხოვრები მუსლიმები, მართლმადიდებელი ქრისტიანები და კათოლიკეები თავისუფლად აღნიშნავენ რელიგიურ დღესასწაულებსა და რიტუალებს.

რაც შეეხება მუსიკას, 1967-1990 წლებმა მასზე ვერავითარი გავლენა ვერ მოახდინეს, ვინაიდან ამ პერიოდში არანაირი სხვა მუსიკა არ შექმნილა. პირიქით, ის შენარჩუნდა სხვა შინაარსის მქონე, როგორც საქორწინო და ყოფით, ისე პოლიტიკური მოვლენების ამსახველ სიმღერებში. ეს მუსიკალური ტრადიცია ყველა სტილის მუსიკაში შეიმჩნევა.

ამ სიმღერის ყველა პარტიას ასრულებს ქალთა გუნდი. მეორე ხმის „ქცევა“ განსაკუთრებით უცნაურია. ბანი ხან რიტმული მანერით იმღერება, ხან კი შეკავებულია. ერთი მანერიდან მეორეზე გადასვლა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ნამღერ ტექსტთან. პირველ 8 ტაქტში ტექსტის პირველი კუპლეტი სრულდება ორჯერ 4+4 სქემით. პირველ 4 ტაქტში ბანი რიტმულია, ხოლო მომდევნო 4 ტაქტში კი – შეკავებული. ამის შემდგომ ტექსტის კუპლეტები იმღერება 1-2, 2-3 და ა.შ. სქემით და თითოეული მათგანის ხანგრძლივობა 4 ტაქტს შეადგენს. რაც შეეხება ბანს, მისი სქემა არის 2 (შეკავებული) + 2 (რიტმული) ტაქტი, და გამოკვეთილია ყოველი ნამღერი კუპლეტის მეორე ნაწილი.. ამის გათვალისწინებით, ბანი არის არა მხოლოდ ფუნდამენტი, არამედ ის ემსახურება შესრულების გახალისებას.

სამხმიანი სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ბანის ტონალობის მისაღწევად საკმაოდ გავრცელებული ხერხია სიმღერის დაწყება *d'-e'* კომბინაციით (ამ შემთხვევაში *e'*). ერთი მხრივ, ეს არის სწორი სიმაღლის მიღწევის მცდელობა, რომელზედაც უნდა აიგოს სიმღერის მთელი მუსიკა, და მეორე მხრივ, კადანსების საკმაოდ ლამაზი საფეხური, და არა მარტო მრავალხმიან სიმღერებში.

### 1.2.3. პირველი ხმაზე მაღალი მეორე ხმა

მეორე ხმისათვის პირველი ხმისაგან ავტონომიის მოპოვების კიდევ ერთი საშუალებაა მისი პირველ ხმაზე უფრო მაღლა მღერა, რასაც ნათლად გვიჩვენებს მომდევნო ნიმუში (იხ. მაგ. 4). ეს სიმღერა არის პოგრადეცის (*Pogradec*) სოფელ რადოკალიდან (*Radokal*), რომელიც მდებარეობს ოჰრიდის (*Ohrid*) ტბის ახლოს. ამ ტბას ალბანეთში პოგრადეცის ტბასაც უწოდებენ. სიმღერაში მეორე ხმას სოლისტი ასრულებს.

ამ სიმღერის თითოეული ხმის ბგერით სივრცეზე საუბრისას უნდა გამოვყოთ ორი თავისებურება: 1 – პირველი ხმის ბგერითი სივრცე (*d'-g'*) უფრო დაბალია, ვიდრე მეორე ხმისა (*e'-b'*). 2 – მაშინ, როდესაც მეორე ხმა მღერის *g'*-ს, რომელიც ეკუთვნის ორივე ხმის ბგერით სივრცეს, პირველი ხმა მღერის *e'*-ს. ამგვარად, პირველი ხმა რჩება უკან. უფრო მეტიც, მეორე ხმა ადის *e'*-ზე მაშინ, როდესაც პირველი ხმა უკვე იქაა. ყოველივე ეს ხაზს უსვამს მეორე ხმის განსაკუთრებულ როლს ამ სიმღერაში.

ასევე მნიშვნელოვანია ვიცოდეთ, თუ როდის უნდა აჰყვეს გუნდი სოლისტს. ამ კითხვის პასუხი დამოკიდებულია შესრულების სიტუაციაზე. მაგრამ, საზოგადოდ, გუნდი ჰყვება სოლისტს „რაც შეიძლება მაღლად“. ჩანაწერიდან ჩანს, რომ გუნდი „შედის“ მაშინ როდესაც სოლისტი გადადის მესამე ბგერაზე (*e'*), ან ზოგჯერ ცოტა უფრო ადრე. ამ მომენტის უპირატესობა არის ის, რომ სოლისტის მეორე და მესამე ბგერა ერთი და იგივეა. გარდა ამისა, ეს ბგერა არის

სიმღერის მთავარი საყრდენი. ამიტომაც, გუნდისათვის ეს ძალიან მოხერხებული მომენტი რომ შეუერთდეს სიმღერას.

#### 1.2.4 ხმები როლებს ცვლიან

მიზექესა და ტოსკერის რამდენიმე ორხმიან სიმღერაში ხმები როლებსაც კი ცვლიან. ამის ნიმუშია რამადან სოკოლის (*Ramadan Sokoli*) მიერ ჩანერილი სიმღერა (იხ. მაგ. 5). ქალთა ეს სიმღერა ბერატის (*Berati*) სულოვედან (*Sulovë*) არის საზაფხულო რიტუალის ნაწილი.

ამ სიმღერაში ორი ხმის მონაცვლეობა გვაგონებს ორი სოლისტის მონაცვლეობას ტოსკერისა და მიზექეს სამხმიან სიმღერებში, სადაც სოლისტებს ერთმანეთის მიყოლებით მიჰყავთ სიმღერა გუნდის ბანის ფონზე. მოცემულ შემთხვევაში ბანის პარტიას არ ასრულებს გუნდი და ამიტომ თითოეული ხმა ცდილობს იმღეროს ბანი მაშინ, როდესაც მეორეს მიჰყავს მელოდია. ამ თვალსაზრისით, მეორე ხმა პირველი ხმის თანასწორი პარტნიორია. ასეთ შემთხვევებში დიდ დახმარებას გვინებს სამხმიანი სიმღერების გავლენა.

ამ გავლენას გაცილებით უფრო აშკარად გვიჩვენებს მომდევნო ნიმუში (იხ. მაგ. 6) პოგრადეცის ტრებინიდან (*Trebinje*). ეს სიმღერა ჩანერილი იქნა კომუნისტი ლიდერის ენვერ ხოჯას გარდაცვალების შემდეგ (11 აპრილი, 1985წ.) და მასვე ეძღვნება. სიმღერას ასრულებს ორი მამაკაცი.

სამხმიანი სიმღერის გავლენა აქ აშკარად შეიმჩნევა, განსაკუთრებით მეორე ხმის ქცევაში. უფრო მაღალ ბგერაზე ასვლისა და უფრო მეტი ორნამენტის შექმნის მცდელობა გაცილებით აგრძელებს მუსიკალურ ფრაზას. იგივენაირად იქცევა მეორე სოლისტი ტოსკერისა და მიზექეს ბევრ სამხმიან სიმღერაში.

საინტერესოა ისიც, რომ მეორე ხმა შედის მაშინ, როდესაც პირველი ხმა იწყებს ბანის პარტიის შესრულებას და გაბმულად მღერის, რითიც მყარ ფონს უქმნის მეორე ხმის პარტიას.

#### II. მიზექესა და ტოსკერის სამხმიანი ა კაპელა სიმღერები

მიზექესა და ტოსკერის დიდ უმრავლესობას, როგორც მამაკაცთა ისე ქალთა რეპერტუარში, სწორედ ასეთი სიმღერები შეადგენენ. ჩვეულებრივ ისინი სრულდება ორი სოლისტისა (პირველი და მეორე ხმა) და სულ მცირე სამკაციანი ჯგუფის მიერ, რომელიც ასრულებს ბანის პარტიას (მესამე ხმა). ბანი გაბმულია მთელი ტექსტის განმავლობაში, როგორც წესი [e] ბგერაზე. სოლისტები ხშირად “მართავენ” დიალოგს მიჰყავთ რა სიმღერა მონაცვლეობით, რაც მათ შორის “შეჯიბრის” შთაბეჭდილებას ქმნის. არსებობს დიალოგის რამდენიმე ვარიანტი იმის გათვალისწინებით, თუ რა როლი ეკისრება მეორე ხმას. მეორე ხმა თავისი საკუთარი „იდეებით“ ავსებს, ხან კი ავითარებს პირველი ხმის დაწყებულ სიმღერას. ზოგ სიმღერაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს იმიტაცია, ზოგ სიმღერაში კი – არა. ასეა თუ ისე, ჩვენი ანალიზისათვის საინტერესოა სიმღერის დროს ორი სოლისტის როლების მონაცვლეობა. სწორედ ამას აქვს ადგილი როგორც „თავისუფალ რიტმიან“, ისე განსაზღვრულ რიტმიან სიმღერებში.

მიზექესა და ტოსკერის სამხმიან ა კაპელა სიმღერებში აგრეთვე გვხვდება ხმათა ურთიერთობის კიდევ ერთი მანერა, კერძოდ ორი სოლისტის თითქმის პარალელური მოძრაობა. ეს თავისებურება ახასიათებს ქალთა სიმღერების მცირე ნაწილსა და მამაკაცთა მხოლოდ რამდენიმე სიმღერას.

გარდა სიმღერების სხვადასხვა მუსიკალური თავისებურებებისა, თითოეულ ხმას აქვს საკუთარი სახელი, რაც ხაზს უსვამს მის როლს სიმღერაში. პირველი



ხმა *marrësi* ანუ დამწყები; მეორე ხმა *pritësi* ანუ ის, რომელიც აწყვეტინებს სიმღერას.; *kthyesi* ანუ ის, რომელიც უკან აბრუნებს ან *e mban* ანუ სიმღერის საყრდენი. ამ ტერმინით ძირითადად ბანს აღნიშნავენ. მას ასევე მოიხსენებენ როგორც *mban iso* ანუ მას ეყრდნობა *iso*. *iso* არის ბერძნულ-ბიზანტიური საეკლესიო მუსიკის ტერმინი. აღსანიშნავია, რომ მაკედონიის ალბანელებმა ოჰრიდის ტბისა და პრესპას ზოგიერთ სოფლებში იციან ტერმინი *iso* მხოლოდ ალბანეთის ალბანელებისგან. ალბანელებისგან განსხვავებით, მაკედონიელი ალბანელები თავის მრავალხმიან სიმღერებს უწოდებენ არა *këngë me iso*-ს, როგორც ალბანეთის სხვადასხვა რაიონებში, არამედ *këngë me të mbajtur*-ს ანუ სიმღერებს საყრდენით.

ბანის აღმნიშვნელი სხვა ტერმინია *mbajné kaba* ანუ შეაკავო ან გააბა *kaba*. ალბანელები თურქული სიტყვით *kaba* (ანუ მძიმე) ბანის გარდა აღნიშნავენ ინსტრუმენტულ იმპროვიზაციებს (იხ. Ahmedaja/Reinhard 2003:180-181), რომელსაც ასრულებს ზემოხსენებული ანსამბლი კლარნეტის, ვიოლინოს, სიმებიანი (*llautë*) და დასარტყამი (*dajre* ან *def*) ინსტრუმენტების შემადგენლობით.

## II.1. სოლისტების დიალოგი

სატრფიალო სიმღერა ბერატის (*Berat*) ახლოს მდებარე სოფელ რეჰოვედან (*Rehovë*) არის ორ სოლისტს შორის გაბმული დიალოგის ნიმუში მიზექესა და ტოსკერის სამხმთან სიმღერაში (იხ. მაგ. 7). აქ გაშიფრული ვარიანტი შესრულდა 1978 წლის ფოლკლორულ ფესტივალზე.

ორ სოლისტს შორის დიალოგი იწყება მას შემდეგ, რაც პირველი სოლისტი ჩაამთავრებს მთელს კუპლეტს. როდესაც პირველი ხმა მივა ბურდონამდე, დიალოგს იწყებს და ავრცობს მეორე ხმა. სოლისტების ასეთი მონაცვლეობა გრძელდება სიმღერის დასკვნით ნაწილამდე.

უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკალური და ტექსტუალური გავრცობა მიმდინარეობს ერთდროულად, რაც მიზექესა და ტოსკერის მრავალხმიანი სიმღერების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თვისებაა. ამ მოვლენის ნათელი სურათის შესაქმნელად, ქვემოთ იხილეთ პირველი კუპლეტის ნამღერი ტექსტი. მუქი შრიფტით ნაჩვენებია სიმღერის ტექსტი.

1 პარტია *Epo ne-rë- -nxë j'ō moj të e o të pa-ta thë - ... o ho*  
2 პარტია *o të pa-ta thë-ne e*

1 პარტია *moj-i ne -je ... uo po ne-rë - i - -nxë jo moj të uo*  
2 პარტია *E -rë-nxë*

1 პარტია *të pa-... ë e ho o ho ho ho ho ho ho ne - nxë e*  
2 პარტია *o të pa-ta thë-ne je e-rë-nxë e*

ამ ტექსტში მოცემული სიტყვიერი ფრაგმენტები, მნიშვნელობის არმქონე შეძახილები და გამეორებები საკმაოდ გავრცელებული მოვლენაა. გარდა ამისა, ზოგ შემთხვევაში პირველი სოლისტი მღერის სიტყვის ერთ მარცვალს, ხოლო მეორე სოლისტი იმავე სიტყვის მომდევნო მარცვალს ან მარცვლებს. ამ სიმღერაში სწორედ ასეთ შემთხვევას აქვს ადგილი ზემოთ მოყვანილი ტექსტის მეორე ხაზზე: პირველი ხმა *ne* - მეორე ხმა ცოტა მოგვიანებით – *rëë - nxëë* (მწარე ფორთოხალო).

## II.2 სოლისტების თითქმის პარალელური მოძრაობა

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ასეთი სიმღერები ძალიან ცოტაა და ძირითადად გვხვდება ქალთა რეპერტუარში. მიზექეს ფიერის (*Fier*) სოფელ გრეკალში (*Greccalli*) ჩანერილი სიმღერა (იხ. მაგ. 8) მოგვითხრობს 1913-1915 წლებში მომხდარ ნამდვილ ამბავს (Shituni, Daje, Pano 1986:347, სქოლიო 2).

ეს არის მონოლოგი დედისა, რომელიც დასტირის თავის გარდაცვლილ ვაჟს. ამიტომ სიმღერის ტექსტი ძალიან გავს ზარის ტექსტს, ხოლო მისი შესრულების მანერა კი – გლოვის წეს-ჩვეულებას. სიმღერა სრულდება მხოლოდ ერთი პირველი ხმის მიერ ისევე, როგორც ტირილი სრულდება ერთი ქალის მიერ, რაც ტიპური შემთხვევაა ალბანელებისათვის. მეორე და მესამე (ბურდონი) ხმები მღერიან მხოლოდ მისამღერს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სიმღერაში ხმეორე ხმას ორი მომღერალი ასრულებს, რაც იშვიათი გამონაკლისია. მეორე ხმა *hedhës* ითარგმნება როგორც „ის ვინც ისერის“, რაც ასევე არ არის დამახასიათებელი ამ რეგიონისათვის, თუმცა გავრცელებულია ლაბერიში.

ორ სოლისტს შორის ურთიერთობაზე საუბრისას აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენა როგორიცაა პარალელური ტერციები  $f - a'$  და  $a' - c''$ . ეს ტერციები, ბურდონის  $c'$ -სთან ერთად, სიმღერის ზოგად ელერადობას განსაკუთრებულ ელფერს სძენს.

## III. მრავალხმიანი სიმღერები ინსტრუმენტული ანსამბლის თანხლებით

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიზექესა და ტოსკერის სიმღერების ნაწილი სრულდება კლარნეტის, ვიოლინოს, ლაჰუტესა (*llahutë*) და დაირეს (*dajre*) ან დეფის (*def*) თანხლებით. ამ ინსტრუმენტებს ზოგჯერ აკორდეონიც ემატება.

ამ სიმღერებში შეიძლება ბურდონის მღერაც, თუმცა არ არის საჭირო, ვინაიდან მის ადგილს ინსტრუმენტები იკავებენ. ამ თვალსაზრისით, ზღვარი ორ და სამხმიან სიმღერებს შორის იშლება. ორ სოლისტს შორის ურთიერთობაც განსხვავებულია აკაპელა სიმღერებისაგან აქ სოლისტები არ „ეჯიბრებიან“ ერთმანეთს, თუ ვინ იქნება წამყვანი. პირიქით, როცა ერთს ხმას მიჰყავს სიმღერა, სხვები „ემყვებიან“.

სიმღერა იწყება ინსტრუმენტული შესავლით. ვოკალურ პარტიებს შორის შუალედში სრულდება ინტერლუდია. როგორც შესავალი, ისე ინტერლუდია ვოკალური მელოდიის აბსოლუტურად იდენტურია. ინსტრუმენტალისტები მამაკაცები არიან. ისინი საჭიროების შემთხვევაში ბანს აძლევენ სოლისტს. სოლო პარტიები შესაძლოა შეასრულოს ორმა ქალმა, ორმა მამაკაცმა ან ერთმა ქალმა და ერთმა მამაკაცმა. ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირ შემთხვევაში ხმების სახელები დაკარგულია.

შემდეგი მაგალითი ერთ-ერთი ასეთი სიმღერაა, რომელსაც ორი ქალი ასრულებს (იხ. მაგ. 9). ამ სიმღერას ახლავს ინსტრუმენტული თანხლება ორი (ზოგ შემთხვევაში სამი) კლარნეტის, ფლეიტის (ალბანურად *fyell*), ლაუტესა და აკორდეონის შემადგენლობით. ინსტრუმენტებს შორის არ არის დოლი. როგორც ანსამბლის ფუნქცია, ისე მომღერლებს შორის დამოკიდებულება უცვლელია მიუხედავად იმისა, რომ ეს შესრულება განსხვავდება ჩვეულებრივი შესრულებისაგან. ორივე სოლისტი თავისუფალია თავისი პარტიის შესრულებაში, განსხვავებით იმ სიმღერებისაგან, სადაც პირველი ხმა ლიდერია, ხოლო მეორე ეხმარება მას. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ სიმღერაშიც პირველი ხმა ყველაზე მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, მაგრამ ეს ერთგვარად დამალულია, განსაკუთრებით კი მაშინ, როდესაც მეორე ხმა იწყებს თავის პარტიას. მეორე

სოლისტი ყოველთვის იმავე მელოდიას ასრულებს, რასაც პირველი, და ამით მუსიკალური რეფერენის ხასიათს ანიჭებს თავის პარტიას. პირველი ხმა „უფლებას აძლევს“ მეორეს თავის თავზე აიღოს ლიდერის ფუნქცია პირველ ფრაზაში (ტაქტი 3 – 8) მისი საკუთარი სოლოს დაწყების შემდეგ (ტაქტი 1 - 2). მეორე ფრაზაში (ტაქტი 11) პირველი სოლისტს ისევ მიყავს სიმღერა, როდესაც მეორე ხმა „შედის“, მხოლოდ ამის შემდეგ (ტაქტი 12) პირველი ხმა „უფლებას აძლევს“ მეორეს გახდეს ლიდერი. პირველი სოლისტის ასეთი „ქცევა“ ხაზს უსვამს ამ სიმღერაში მის „ძალაუფლებას“.

რაც შეეხება ინსტრუმენტულ ანსამბლს, პირველ ნაწილს ასრულებს კლარნეტი, ხოლო მეორეს (ამ შემთხვევაში ეს უნდა ყოფილიყო ვიოლინო) – ფლეიტა, რაც იმის მაგალითია, თუ როგორ „ემორჩილებიან“ უცხო საკრავები“ სიმღერის მუსიკალურ კონსტრუქციას.

სხვათა შორის, ასეთი სიმღერების მუსიკალური სურათი ყოველთვის ასეთი არ იყო. XIX საუკუნის ბოლოდან, როდესაც ამ მუსიკაში შემოვიდა ინსტრუმენტები, შეიმჩნევა ინფილტრაციის სხვადასხვა საფეხური. ინსტრუმენტებს მოუხდათ სიმღერის მელოდიასა და მის კონსტრუქციაზე მორგება, ხოლო მომღერლებს დასჭირდათ ანსამბლის აკომპანემენტის ქვეშ მღერის სწავლა. XX საუკუნის პირველი ნახევრის ჩანაწერებში ინსტრუმენტული აკომპანემენტი გაცილებით შეზღუდულია. ეს მოვლენა დღესაც სახეზეა სამხრეთ ალბანეთში, განსაკუთრებით, იმ შემთხვევებში, როდესაც მუსიკოსები იმავდროულად მომღერლებიც არიან. ერთი მათგანი ყოველთვის კლარნეტზე უკრავს.

თავის მხრივ, ვოკალისტი სოლისტებიც მიეჩვივნენ არა მარტო ერთმანეთთან, არამედ სხვებთან ურთიერთობასაც, რაც მათი სიმღერის მანერასაც დაეტყო. ა კაპელა სიმღერებში ხმები, ჩვეულებრივ, უხეშია, ანსამბლის აკომპანემენტით შესასრულებელ სიმღერებში კი არა. ასეთ დროს მამაკაცთა ხმებიც კი თითქმის ნაზ, დახვეწილ ჟღერადობას იძენს.

დღევანდელი ცვლილებები გაცილებით შორსაც კი მიდის. ერთ-ერთი ასეთი ტენდენციაა კლარნეტის დომინირება და ინსტრუმენტულ ანსამბლში მის მიერ მეორე პარტიის სრული ჩანაცვლება (იხ. Ahmedaja, 2002). მაგრამ ასეთ შემთხვევებშიც კი, ყოველთვის რჩება ორი ვოკალისტი (პირველი და მეორე ხმა), რაც ადასტურებს ალბანეთში მრავალხმიანი სიმღერის ფენომენის არსებობას.

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

after her solo begins (bars 1 – 2). But in the second phrase the first soloist still leads in bar 11 when the second one “enters”. Only afterwards (bar 12) does the first “allow” the second to lead. This “behaviour” of the first soloist shows clearly her “power” in this song.

As far as the instrumental ensemble is concerned the first part is played by the clarinet and the second (it should have been played by the violin in this case) by the flute. This example shows how “foreign” instruments “obey” the musical construction of the songs.

As the matter of fact, these songs have not always offered this musical picture. Since the end of the 19th century, when the instruments used to enter to this music, diverse steps of the infiltration can be observed. Several of them are still to be heard today. The instruments have had to fit to the songs’ music and its construction and the singers have had to learn to sing while accompanied by the ensemble. In recordings from the first half of the 20th century the instrumental playing is much more restrained. That is still the case today in some ensembles in Southern Albania, especially when the musicians are at the same time singers. One of them is often the clarinet player.

On the other hand the vocal soloists have adapted not only the relationship between each other, but among others, even their way of singing. In “a cappella” songs the voices are usually rough, in the songs with ensemble accompaniment they are not. Even the men’s voices together with the instrumental ensembles sound almost delicate.

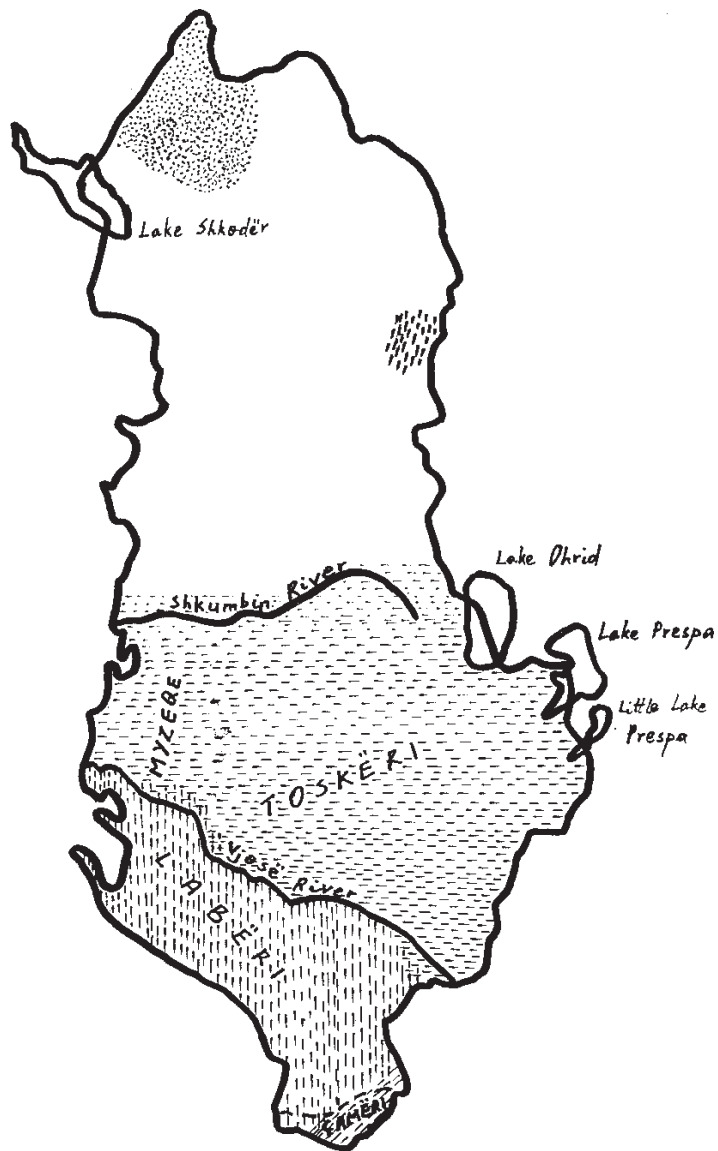
Today’s changes sometimes go further. As an example one of the today’s tendencies concerning the ensemble can be mentioned. It has to do with the predominance of the clarinet, thus avoiding the appearance of a second part in the instrumental ensemble (see Ahmedaja 2002). But even then there are always two vocal soloists, showing the persistence of the phenomenon of multipart singing tradition among the Albanians.

## References

- Ahmedaja, Ardian (2002) *Zur Aufführungspraxis südalbanischer mehrstimmiger Volkslieder mit Ensemblebegleitung in historischen Tonaufnahmen*. Presented at the 14th meeting of the ICTM Study Group on Historical Sources, Münster (Germany), September 18 - 22, 2002. (in Press)
- Ahmedaja, Ardian and Ursula Reinhard (2003) *Dein Herz soll immer singen! Einblicke in die Volksmusiktraditionen Albaniens* [Book & CD]. Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie of the Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Vienna.
- Dheri, Eftim and Mexhit Daiu & Qemal Haxhihasani (1964) *Këngë popullore* (Folk Songs). Tiranë.
- Haxhihasani, Qemal and Kozma Vasili (1988) *Këngë rituale dhe të punës. Folklor Shqiptar, Seria IV. Lirika popullore 1* (Ritual and work songs. Albanian Folklore, IV. Series, Folks lyric 1). Tiranë.
- Kruta, Benjamin (1989) *Polifonia dyzërëshe e Shqipërisë jugore* (The two part polyphony of Southern Albania), Tiranë.
- Kruta, Benjamin and Spiro Shituni (1986) *Enver Hoxha tungjatjeta* (Hello Enver Hoxha). Tiranë.
- Shituni, Spiro and Ferial Daja & Natasha Pano (1986) *Këngë e Melodi nga Festalet Folklorike* (Songs and Melodies from the Folklore Festivals). Tiranë.
- Sokoli, Ramadan (1965) *Folklori muzikor shqiptar. Morfologjia* (Albanian Musical Folklore. Morphology). Tiranë.



რუკა: აჰმედაია. მრავალხმიანი სიმღერის რაიონები ალბანეთში.  
MAP: Ahmedaja. Areas of Multipart Singing in Albania



მაგალითი 1. კრუტა 1989:185  
EXAMPLE 1. Kruta 1989:185

AIKP Bob. 481/11  
Mbledhur dhe Transkrip:  
B. kruta, 1973

Ballsh-Fier, 1966  
Kënduar nga një grup grash  
"E merr": A. Osmëni  
"Emban"; B. Aliaj me shoqe

**Sostenuto** ♩ = 76

Solo  
Shtro ko - nac k' e bej ko - nac o moj

Grupi  
... nac k' e bej ko - nac o moj

gje - ra - gi - i në, shtro ko - naz k'e  
gje - ra - gi - i në, shtro ko - naz k'e

bëj ko - nac o moj gjez - ra - qin.

1. Shtro konak e bëj konak,
2. moj gjeraqinë,
3. Të jan' nisur, po të vijnë.
4. - Le të vijnë, mirse të vijnë,
5. Se unë shtuar e kam shtëpinë.
6. - Hape derën që të hyjnë,
7. shtrou hallinë që të rrinë,
8. jepu kafe që të pinë.

Tidy up and set the table,<sup>1</sup>  
you female falcon<sup>2</sup> ,  
they are on the way, they are coming.  
- They may come, they are welcome,  
I have already put the house in order.  
- Open the door, so they can come in.  
carpet the room so they can be comfortable,  
serve them coffee to drink.

დაასუფთავე სახლი და გაშალე მაგიდა,<sup>1</sup>  
შენ, დედალო შევარდენო,<sup>2</sup>  
ისინი გზაში არიან, აქეთ მოდიან.  
- კეთილი იყოს მათი მოზრძანება,  
სახლი უკვე დალაგებული მაქვს.  
- გააღე კარები, რომ სახლში შემოვიდნენ.  
ხალიჩები დააგე რომ თავი კარგად  
იგრძნონ,  
მთავარი ყავა.

მეზაღმდომი 2. შიტუნი; დაია; პანო 1986:319

EXAMPLE 2. Shituni; Daja; Pano 1986: 319

**Larghetto** ♩ = 58

O Ko - mi - te mo - re Ko - mi - - tet

te mo - re Ko - mi - - - tet

o Ko - mi - te - ti ne' k'emb' u ngrit

o Ko - mi - te - ti ne' k'emb' u ngrit

o p'ër li - ri mo - re p'ër li - - ri

ri mo - re p'ër li - - - ri

o p'ër li - rin' o t'e Shqi - p'e - - ris'

o p'ër li - rin' o t'e Shqi - p'e - - - ris'

1. Komiteti n'kambë u ngrit,
2. p'ër lirinë e Shqipërisë,
3. mbledhet Shpati në kuvend:
4. - S'ka Turqia këtu vend!
5. Kodhel Dedja thotë një fjalë:
6. - Suvarinj<sup>4</sup> t'i zemë të gjallë!
7. Luftojn' burrat mal më mal,
8. postën turke ç'e kanë zanë.
9. Kajmekani qan me lot:
10. - Këta njerëz s'i shtroj dot!

კომიტეტი იკრიბება  
ალბანეთის განთავისუფლებისათვის.  
შპატელები იკრიბებიან ყრილობაზე  
- აქ თურქების ადგილი არ არის!  
კოდელ დედია<sup>3</sup> ამბობს სიტყვას

The committee rises up,  
for the liberation of Albania,  
People of *Shpati* get together in a convention:  
- There is no place for Turkey here!  
Kodhel Dedja<sup>3</sup> says a word:  
- The *suvarinj*,<sup>4</sup> we have to capture them alive!  
The men fight on the mountains,  
they captured the Turkish post.  
The *kajmekan*<sup>5</sup> cries in tears:  
- I cannot force these people quiet!

- სუვარინები<sup>4</sup> ცოცხლად უნდა შევიპყროთ.  
ბრძოლები მთებში მიმდინარეობს,  
მათ დააკავეს თურქების ფოსტა.  
კაიმეკანი<sup>5</sup> ცრემლიანი გაჰყვირის:  
- მე არ შემიძლია ამ ხალხის დანყნარება.

მაგალითი 3. დჰერი; დაიუ; ჰაჯიჰასანი 1964:13–14 და ჰაჯიჰასანი და ვასილი 1988:688–689  
EXAMPLE 3. Dheri; Daiu; Haxhihasani 1964:13–14 and Haxhihasani and Vasili 1988:688–689

Andantino [♩ = 66]

O Ve - ra ve - ra ko - ko - ve - ra, ve - ra  
ve - ra ko - ko - ve - ra, e  
ve - ra, ko - ko - ve - ra, o ve - ra, ve - ra, ko - ko -  
ko - ko -  
ve - ra, moj zonz e u ru - a re, o moj zonz  
ve - ra, e u ru - a re,  
e u ru - a re, fle a - po je  
ru - a re, je  
zgju - a - re, o fle a - po je agju - a - rē?  
zgju - a - re, je agju - a - rē?



1. *Vera, vera, kokovera,*
2. *moj zonj' e uruar-e,*
3. *file apo je zgjuar?*
4. *Hiqi, moj, llozë derësë,*
5. *erdhi, moj, dit' e verësë;*
6. *se na vijn' beqarëtë,*
7. *se na vijnë dyke qarë,*
8. *me nonjë thes të grisurë,*
9. *duke, moj, rukullisurë.*

Summer, Summer,  
you merciful Madam,  
are you slipping or are you awake?  
Pull the bolt of the door,  
the summer day has arrived;  
the unmarried men will come,  
they will come crying,  
with any destroyed sack,  
rolling it, rolling it.

ზაფხულო, ზაფხულო  
შენ მოწყალო ქალბატონო  
გლვიძავს თუ გძინავს?  
გასწიე კარის ურდული  
ზაფხულის დღე დადგა  
უცოლო ბიჭები მოვლენ  
ისინი ტირილით მოვლენ  
გახეული აბგებით  
მოიტანენ გახეულ აბგებს.

მეზალოთი 4. კრუტა 1989:221  
EXAMPLE 4. Kruta 1989:221

AIKP Bob. 309/19  
Mbledhur nga M. Daiu  
Transkrip: B. Kruta,

Rodokal-Pogradec, 1964  
Kënduar nga një grup grash  
"Ja merr": H. Novaku me shoqe  
"Ja mban": V. Rustemi

Sostenuto  = 114



Solo + grupi: Moj e vo - gë - la në lë - më moj në lë - më

Sol II: ... lë - më moj në lë - më

moj e vo - gë - la në lë - më moj në lë - më.

... lë - më moj në lë - më.

1. *Moj e vogëla në lëmë,*
2. *moj në lëmë!*
3. *Çmë të ndritin ato llërë?!*
4. *As mi nep t'i bëj gjilpërë.*
5. *Të të qep pajën me sërë,*
6. *Të ta qep, të ta qendis,*
7. *Të ta nxjerr në mexhilis.*

Young girl at the thrashing place,  
at the thrashing place!  
Why do your upper limbs shine to me?!

Give them to me, to make nails.  
To sew your dowry,  
to sew it, to knit it,  
and to bring it to ...

ახალგაზრდა გოგონა ზღურბლზე,  
სახლის ზღურბლზე.  
რატომ მინათებენ შენი თიხები?  
მომეცი ისინი, რომ მათგან ლურსმნები გავაკეთო  
რომ შეგიკერო მზითევი  
რომ შეგიკერო და მოგიქსოვო,  
და რომ მივუტანო . . .

მაგალითი 5. სოკოლი 1965:267, მაგ. 320

EXAMPLE 5. Sokoli 1965: 267, ex. 320

Kën - don zo - gu moj ve - rës - e E

E Kën - don zo - gu ve - rës - e

Di - mër na - ne moj di - mër - e E

E Di - mër na - ne di - mër - e

1. Këndon zogu moj verës-e,
2. këndon zogu moj verës-e,
3. Dimër nane, moj, dimër-e,
4. dimër nane, moj, dimër-e.

The summer bird sings,  
the summer bird sings.  
It is winter mother, winter,  
winter mother, winter.

ზაფხულის ჩიტი ჭიკჭიკებს  
ზაფხულის ჩიტი ჭიკჭიკებს  
ზამთარია დედა, ზამთარი  
ზამთარი, დედა, ზამთარი.

მაგალითი 6. კრუტა და შიტუნი 1986:351–352  
EXAMPLE 6. Kruta and Shituni 1986:351–352

Bob. 1577/24

Trebinjë-Pogradec, 1985  
Kënduar:dy solistë

**Poco rubato**  
**Allegro** ♩ = 132

Moj mes - dit' e njëb - dhjet' pri - llit' dhe pri - - - o i o'

1. Moj mesdit' e njëmbëdhjet' prillit,
2. pse u ktheve në mesnatë?!
3. Shpërndave lajmin e hidhur,
4. zemrat na i bëre copë.
5. Të hoqëm nga kalendari,
6. ty, moj datë e mallkuar,
7. vendin tënd do ta zërë
8. gjashtmbdhjet' tetor' i gëzuar.
9. Ç'pate, zemër, që pushove,
10. pse s'punove dhe më gjatë?!
11. Populli t'u lut një mijë,
12. Ti u bëre shtatdhjet' e shtatë.
13. Sa shumë dhimbje ndjen populli,
14. zemra ime po më dridhet,
15. Ç'mi bashkoi këng' dhe lotë.
16. O Enver, ti fli i qetë,
17. betimin që bëmë ne
18. do ta mbajmë gjallë për jetë.

- You, midday of April 11th,  
why were you transformed to midnight?  
You spread out the bitter news,  
you broke our hearts.  
We took you off the calendar,  
you damned date,  
you will be placed  
by the cheerful October 16th.<sup>6</sup>  
Why did you stop, you heart,  
why did you not tick further?!
- The people had prayed you to be a thousand,  
you became only 77.  
What a pain the people feel  
my heart trembles,  
it connects my singing and my tears.  
Oh Enver, you sleep quiet,  
the oath we have sworn,  
we will keep it for ever alive.

შენ, 11 აპრილის შუადღეო  
რატომ იქეცი შუალამედ?  
შენ მოგვიტანე მწარე ახალი ამბები  
შენ გაგვიტეხე გულები.  
ჩვენ ჩამოვხიეთ კალენდარზე  
ეს დაწყველილი თარიღი  
შენ შეგცვლით  
ბედნიერი 16 ოქტომბრით<sup>6</sup>  
რატომ გაჩერდი გულო,  
რატომ შეწყვიტე ცემა?

ხალხი ლოცულობდა რომ შენ  
ათას წლამდე გეცოცხლა  
შენ კი მხოლოდ 77 წლის იყავი  
რა დამწუხრებულობა ხალხი  
ჩემი გულიც წუხს  
ჩემი სიმღერა და ტკივილი ერთიანია  
ო, ენვერ! იძინე მშვიდად!  
ჩვენს მიერ დადებული ფიცი  
მუდამ ცოცხალი იქნება.

მაგალითი 7a. გაშიფრულია აჰმედაიას მიერ (ტექსტი: შიტუნი; დაია; პანო 1986:348–349)  
 EXAMPLE 7a. transcription Ahmedaja (text: Shituni; Daja; Pano 1986:348–349)

Marresi  
 E po ne - rē nxē jo moj tē e o tē pa - ta

Kthjesi

Iso

Marresi  
 thē - - - - - o ho - - - - - mo - je - - - - -

Kthjesi  
 o tē pa - ta - - - - - thē - ne e - - - - -

Iso  
 e - - - - -

Marresi  
 ne - je - - - - - uo po ne rē i - - - - - nxē - jo

Kthjesi  
 e - - - - - rē nxē

Iso  
 (e) - - - - -

Marresi  
 moj tē - - - - - uo tē pa - ē - - - - - e ho o - - - - -

Kthjesi  
 o tē pa - ta - - - - - thē - ne je

Iso  
 e(e) - - - - -

მაგალითი 7b.

EXAMPLE 7b.

Marresi  
(o) — ho ho ho ho ho ho ho ne - - - e - - - nxë e

Kthjesi  
e - - - re - nxë

Iso  
(e)

Marresi  
(e) — a

Kthjesi  
e —

Iso  
(e) —

1. Nerënxë të pata thënë,
2. moj nerënxë,
3. mos merr ujë në çezmën tënë,
4. moj nerënxë.
5. Janë dy djem dy çapkënë,
6. moj nerënxë,
7. pa të marrë nuk të lënë,
8. moj nerënxë.
9. - Un' do vij si të kam thënë,
10. more djalë,
11. dashurinë tek ty kam shtënë
12. more djalë.

I told you bitter orange ,  
bitter orange,  
you should not take water from our water tap,  
bitter orange.  
There are two exuberant young men,  
bitter orange,  
that want to marry you,  
bitter orange.  
- I will come, as I have told you,  
young man,  
I am in love with you,  
young man.

მე გითხარი, მწარე ფორთოხალო,  
მწარე ფორთოხალო  
შენ არ უნდა აიღო წყალი ჩვენი ონკანიდან  
მწარე ფორთოხალო  
აი, ორი ლამაზი ყმაწვილი  
მწარე ფორთოხალო  
მათ უნდათ შენზე დაქორწინება  
მწარე ფორთოხალო  
- მე მოვალ, როგორც დაგპირდი  
ყმაწვილო,  
მე შენ მიყვარხარ  
ყმაწვილო.



მაგალითი 8. შიტუნი; დაია; პანო 1986:347

EXAMPLE 8. Shituni; Daja; Pano 1986:347

Bob. 1344/7 (19689)

GRECALLI-FIER, 1978

La merr: Nexhmije Tafa

La hedhin: Miranda Cuko e

Aferdita mone

Iso: grupi

**Largo** ♩ = 48

T'ri - ti nē - na ty bar - kun that' o

bir o o djal' i nē - nēs shpirt i nē - nēs

bir o o djal' i nē - nēs shpirt i nē - nēs bir.

- |   |   |
|---|---|
| 1. <i>T'rriti nëna ty,</i>                    | The mother brought you up,                        |
| 2. <i>barkun that' o bir-o,</i>               | nothing in the stomach my son,                    |
| 3. <i>djal' i nënës, shpirt i nënës, bir!</i> | mother's son, mother's soul, my son! <sup>7</sup> |
| 4. <i>Të dha nuse si flori,</i>               | I gave you a bride like gold,                     |
| 5. <i>të varfër si ti.</i>                    | poor like you.                                    |
| 6. <i>Atë ditë dasme,</i>                     | At the wedding day,                               |
| 7. <i>oh, seç ram' në zi,</i>                 | we had to sorrow,                                 |
| 8. <i>njerzit e ktij beut,</i>                | the people of <i>bej</i> <sup>8</sup> ,           |
| 9. <i>seç të vranë ty,</i>                    | killed you,                                       |
| 10. <i>se një ditë vjeshte,</i>               | because in an autumn day,                         |
| 11. <i>i zure pusi,</i>                       | you were lying in wait,                           |
| 12. <i>beun le të vranë,</i>                  | and you killed the <i>bej</i> ,                   |
| 13. <i>mbi kalin dori.</i>                    | who was riding on his attractive horse.           |
| 14. <i>Nusja mor' haberin,</i>                | The bride became the news,                        |
| 15. <i>erdh' të t'qajë ty,</i>                | and came to cry [?? at]you                        |
| 16. <i>u mblodh i gjith' fshati,</i>          | all the village came together,                    |
| 17. <i>të merr hakën ty.</i>                  | to take revenge.                                  |

შენ დედამ გაგზარდა  
ცარიელი კუჭით, ჩემო ბიჭო  
დედას ბიჭო, დედას სულო, ჩემო ბიჭო!<sup>7</sup>  
მე მოგიყვანე ოქროსავით საცოლემ  
შენსავით ღარიბი.  
ქორნილის დღეს  
ჩვენ უბედურება დაგვატყდა თავს.  
მდიდარმა ხალხმა<sup>8</sup>  
მოგკლა შენ.  
რადგან შემოდგომის ერთ დღეს  
შენ იდექი და იცდიდი  
შენ მოკალი მდიდარი კაცი  
რომელიც მოდიოდა ღამაზი ცხენით  
საცოლემ გაიგო ეს ამბავი  
და მოვიდა შენს სატირლად  
მთელი სოფელი შეგროვდა  
შურის საძიებლად.

მზგალითი 9ა. აჰმედაია/რეინჰარდი 2003:124–125

EXAMPLE 9a. Ahmedaja/Reinhard 2003:124–125

№ 68

Score for **მზგალითი 9ა** (Mzgalit'i 9a) by **არდიან აჰმედაია/რეინჰარდი** (Ardian Ahmedaja/Reinhard), 2003:124–125.

The score is written for a large ensemble, including:

- Vocal parts: **ფელ** (Fell), **1. კლ** (1. Kl.), **2. კლ. (3. კლ.)** (2. Kl. (3. Kl.)).
- Piano accompaniment: **პიანო** (Piano), **1. სოლისტ** (1. Solist), **2. სოლისტ** (2. Solist).
- Woodwinds: **ფელ** (Fell), **1. კლ** (1. Kl.), **2. კლ. (3. კლ.)** (2. Kl. (3. Kl.)).
- Strings: **პიანო** (Piano), **1. სოლისტ** (1. Solist), **2. სოლისტ** (2. Solist).

The score is divided into two systems, each with a double bar line. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows a continuation of the music. The vocal parts are in Georgian, and the piano accompaniment is in a complex, rhythmic style. The woodwinds and strings provide a rich, textured background.

EXAMPLE 9b.

[illegible]

1. Fryri er' e malit moj,	The mountain's wind blows,
2. ma rrëzoi shamin.	it put down my headscarf.
3. M'u ngjinë, moj nëne, m'u ngjinë.	They followed me mother, they followed me.
4. E po nja dy djema moj,	They were two boys,
5. o nja dy çairë.	two crazy boys.
6. M'u ngjinë, moj nëne, m'u ngjinë.	They followed me mother, they followed me.
7. E po nja dy djema moj,	They were two boys,
8. o nja dy çairë,	two crazy boys.
9. M'u ngjinë, moj nëne, m'u ngjinë.	They followed me mother, they followed me.
10. Penxheret me hekura	The windows with bars,
11. ata mi shkolinë.	they put them away.
12. M'u ngjinë, moj nëne, m'u ngjinë.	They followed me mother, they followed me.
13. Penxheret me hekura,	The windows with bars,
14. ata mi shkolinë,	they put them away.
15. M'u ngjinë, moj nëne, m'u ngjinë.	They followed me mother, they followed me.
16. E po në krevet me lule moj,	At a bed with flowers,
17. ata po më rrinë.	they are sitting.
18. M'u ngjinë, moj nëne, m'u ngjinë.	They followed me mother, they followed me.
19. E po në krevet me lule moj,	At a bed with flowers,
20. ata po më rrinë,	they are sitting.
21. M'u ngjinë, moj nëne, m'u ngjinë.	They followed me mother, they followed me.

მთიდან ქარი უბერავს  
თავზე ქუდი გადამხადა  
ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ  
ორი ბიჭი მომდევდა  
ორი გადარეული ბიჭი  
ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ  
ორი ბიჭი მომდევდა  
ორი გადარეული ბიჭი  
ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ  
გისოსებიანი ფანჯრები  
მათ მოხსნეს გისოსები

ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ  
გისოსებიანი ფანჯრები  
მათ მოხსნეს გისოსები  
ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ  
ყვავილებიან სანოლთან  
სხედან ისინი  
ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ  
ყვავილებიან სანოლთან  
სხედან ისინი  
ისინი მომდევდნენ დედა, მომდევდნენ

<sup>1</sup> ტექსტების ინგლისური თარგმანი ეკუთვნის სტატიის ავტორს.  
<sup>2</sup> „მეორდება ყოველი სტროფის შემდეგ“ (კრუტა 1986:185, endnote 1).  
<sup>3</sup> „პატრიოტი შპატის სოფელ სელტედან“ (Shituni; Daja Pano 1986: 319, endnote 1)  
<sup>4</sup> ოტომანების იმპერიის მხარეზე მეზობლი ალბანელი ცხენოსნების ერთ-ერთი სახელი  
<sup>5</sup> სულთნის წარმომადგენელი  
<sup>6</sup> ენვერ ხოჯა დაიბადა 1908 წლის 16 ოქტომბერს.  
<sup>7</sup> „ეს სტროფი იმდევრება ორჯერ, ყოველი მეორე სტროფის შემდეგ, როგორც მისამღერი“  
(Shituni; Daja; Pano 1986:247, endnote 1)  
<sup>8</sup> ეს იყო შეძლებული ფენის წარმომადგენლის ერთ-ერთი წოდება მეოცე საუკუნის  
პირველ ნახევრამდე. ტერმინი წარმოიშვა ალბანეთში ოტომანთა ბატონობის პერიოდში.

<sup>1</sup> The translations of the song texts are done by the author of this article.  
<sup>2</sup> „It is repeated after every verse“ (Kruta 1989:185, endnote 1).  
<sup>3</sup> „A patriote from the village Seltë of Shpat.“ (Shituni; Daja Pano 1986: 319, endnote 1)  
<sup>4</sup> One of the names of the ottoman Empire's horsemen among the Albanians.  
<sup>5</sup> The representative of the sultan.  
<sup>6</sup> Enver Hoxha was born October 16 October 1908.  
<sup>7</sup> „This vers is sung twice after every second verse as refrain.“ (Shituni; Daja; Pano 1986: 247, endnote 1)  
<sup>8</sup> This was among others a title since the first half of the 20<sup>th</sup> century for someone who was reach. The term came from the Ottoman time in Albania.



## გლოვის ზარი ქართველ მამაპატთა ტრადიციულ მრავალხმიანობაში

ვუძღვნი ევსევი /კუკური/ ჭობონელიძის  
ნათელ სსოვნას

საქართველოში შემორჩენილ წეს-ჩვეულებათაგან ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო მიცვალებულის დაკრძალვისა და გლოვის რიტუალია. თავისებური გეოგრაფიული, ისტორიული და სოციალურ-ეკონომიკური პირობების გამო, ქართულმა ყოფამ (განსაკუთრებით კი მთის რეგიონებმა) დღემდე შემოინახა ადამიანის გარდაცვალებასთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენები და რიტუალური ქმედებანი. მართალია, დღეს მათი ძირითადი ნაწილი მართლმადიდებლურია, მაგრამ აშკარად შეიმჩნევა ქრისტიანობამდელი აზროვნების სხვადასხვა რელიგიურ ფორმათა კვალი.

მიცვალებულის კულტის აღმოცენებას მკვლევარები ქვედა პალეოლითში ვარაუდობენ, ამ დროს უნდა გაჩენილიყო დაკრძალვის წესები. მიცვალებულის კულტის ერთ-ერთი უძველესი სახეა წინაპრის კულტი, რომელიც განსაკუთრებით გაძლიერდა პატრიარქალურ გვარში, ხოლო გვაროვნული წყობილების რღვევისას საფუძვლად დაედო ბელადებისა და მათი წინაპრების გაღვთაებრივებას. შედარებით მაღალგანვითარებულ საზოგადოებაში მიცვალებულის კულტი რელიგიურ და კოსმოგონიურ მნიშვნელობასაც იძენდა. ძველ საქართველოში მას მჭიდროდ უკავშირებდნენ ბუნების აღორძინებისა და ნაყოფიერების ძალებს. მიცვალებულები მიაჩნდათ შუამავლებად ადამიანებსა და ღვთაებებს შორის (სურგულაძე, 1984:32).

მიცვალებულის დატირების წესები ქართველთა ტომებში ძველთაგანვე ყოფილა შემუშავებული. მაგალითად, ლეონტი მროველი ხმამაღლა მომთქმელ-მოტირლებს მოიხსენიებს II საუკუნის იბერიის მეფის – ფარსმანის გლოვის აღწერისას (ყაუხჩიშვილი, 1955: 625); თამარის პირველი ისტორიკოსის მიხედვით, გიორგი III-ის სიკვდილის შემდგომ, სამეფო კარზე „შუებათა წილ და სიმღერისა, აღადეს **მანი ვაებისა და ტყეებისანი**“ (თაყაიშვილი, 1906:400). ისტორიული წყაროების, ლიტერატურული ძეგლების, ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მასალის ანალიზით ცხადი ხდება, რომ სამგლოვიარო ცერემონიალის აუცილებელ ელემენტს ყოველთვის წარმოადგენდა და დღესაც წარმოადგენს სასიმღერო მეტყველება (Çaî ôi âñëëë, 1960:222) – მეტყველების განსაკუთრებული ტიპი, რომელშიც იგულისხმება ვერბალური, მუსიკალური და კინესიკური არტიკულირების პროცესების სინკრეტული ერთიანობა.

ქართველთა სამგლოვიარო ცერემონიალი ძალზე მრავალფეროვანია. მსგავსებასთან ერთად საქართველოს თითოეულ ეთნოგრაფიულ კუთხეში იგი განსაკუთრებული თავისებურებებით ხასიათდება და ყველგან ერთგვარ სპექტაკლს წარმოადგენს, რამეთუ შეიცავს შეძახილებს, წივილ-კივილს, მოთქმას, სიტყვიერ მიმართვებს, დატირებას, მღერას, საკრავებზე დაკვრას, თამაშებს, ქორეოგრაფიის ელემენტებს, სხვადასხვა წესების დაცვას, საწესო სუფრის გაშლას. ჩამოთვლილ ქმედებათა ძირითადი ნაწილი ერთობლივად, გუნდურად სრულდება. თავისი შინაარსითა და ფორმით ეს წესები ენათესავებიან კავკასიაში მცხოვრები ეთნიკური ჯგუფების ტრადიციებს, ძველი მსოფლიოს სხვადასხვა ხალ-

ხის (ძველი შუამდინარეთის, ეგვიპტის, საბერძნეთისა და რომის, ვედების დროინდელი ინდოელების) სამგლოვიარო წეს-ჩვეულებებს,

სამგლოვიარო რიტუალთან დაკავშირებული მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლა მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ საკუთრივ ამ არქაული ჟანრის ნიმუშთა არსში წვდომისათვის, არამედ იმიტომაც, რომ დატირებათა სახეობრივი სამყარო, ინტონაციური ლექსიკა ჟანრული სისტემის სხვა ნაწილებსაც უკავშირდება. მაგალითად, იგი თავს იჩენს სანესო-შრომის სიმღერებში, დასაძინებელ ნიმუშებში, ამინდის მართვის, საკულტო, თუ ლირიკული სფეროს ზოგიერთი ნიმუშის სახეობრივ წყობაში. ტრადიციულ ქართულ გლოვის წესში შემონახული გვაქვს მხატვრული აზროვნების მარტივი და მაღალგანვითარებული ფორმები, რაც საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ევოლუციურ პროცესებს და საყურადღებო დასკვნები გავაკეთოთ არა მარტო ლოკალური, არამედ ზოგადი მასშტაბითაც.

მთლიანად ვიზიარებ თანამედროვე ეთნომუსიკისმცოდნეობაში შემოტანილ კონცეფციას დატირების ჟანრის პოლიფუნქციურობის შესახებ (Çai İrîñîê, 1987:60-70). სხვადასხვა ხალხის დატირებებში შედახილი, ძახილი, კივილი, ყვირილი მიცვალებულის გაცოცხლების მაგიურ ხერხს, მასთან კომუნიკაციის საშუალებას წარმოადგენს. ბევრი ხალხის რწმენით (მათ შორის არიან ქართველებიც), გარდაცვლილს ესმის თითოეული სიტყვა. ძალიან ხშირად მას ეძახიან, დახმარებისათვის მიმართავენ ღვთაებებს, წინაპრებს, ახლობლებს; ესაუბრებიან სიკვდილს, აფრთხობენ მას – როგორც ბოროტ ძალას და ცდილობენ სიცოცხლის გახანგრძლივებას. მიცვალებულს აღვიძებენ ან აძინებენ. ამ დროს ხდება ძილისა და მარადიული ძილის გაიგივება (კალანდაძე და კოტეტიშვილი, 2002:55). ცნობილი მეგრული მომღერლისა და ლოტბარის რემა შელეგიას ახალგაზრდა ვაჟის დაკრძალვის დღეს რემას ერთ-ერთმა ქალიშვილმა ძმას „ნანა“ უმღერა (კალანდაძე და ურუშაძე, 2003:15). გურული სასიმღერო სკოლის დიდოსტატმა ვარლამ სიმონიშვილმა სიკვდილის წინ (1950წ.) თავისი მოსწავლე – კუკური იაბლონსკი დაიბარა და ჩონგურზე „იავნანას“ შესრულება სთხოვა (კალანდაძე და ურუშაძე, 2004:79).

ქართული მასალის ანალიზით (მხედველობაში მაქვს როგორც ფიქსირებული ტექსტები, სანოტო, ფონო და ვიდეომასალა, ისე არამუსიკალური კონტექსტი) დასტურდება, რომ დატირება საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული სანესო ფენომენია. ხალხი დარწმუნებულია ტირილის მაგიურ ძალაში და მის გარეშე ფაქტობრივად წარმოუდგენელია „სამზეოდან“ „სულეთში“ ადამიანის გაცილება. მეორე მხრივ, გასათვალისწინებელია, რომ დროთა ვითარებაში სამგლოვიარო ცერემონიალი ერთგვარ სპექტაკლად ჩამოყალიბდა. აქედან გამომდინარე, რიტუალმა სანესო ქმედებასთან ერთად სანახაობრივი, ესთეტიკური მხარეც წამოსწია წინ. გარკვეული კორექტივები ქრისტიანულმა რელიგიამაც შეიტანა.

ქართული გლოვის წესი განსაკუთრებულად წარმოაჩენს „ამ ქვეყნად“ დარჩენილთა ერთობლივი ქმედების, ერთად ყოფნის, ურთიერთდახმარებისა და თანადგომის იდეას. შესაბამისად, გლოვის რიტუალის თანმხლები მუსიკალური მასალის დიდი ნაწილი ჯგუფურ ინტონაციურ ქმედებას, მრავალხმიან სასიმღერო მეტყველებას წარმოადგენს.

მიცვალებულის დაკრძალვისა და გლოვის რიტუალთან დაკავშირებულ ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში გამოირჩეული ადგილი უკავია მრავალხმიან „ზარს“. მისი განსაკუთრებულობა სხვადასხვა მიზეზით არის განპირობებული. მართალია, ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში „ზართან“ დაკავშირებით ბევრი საყურადღებო მოსაზრებაა გამოთქმული (მხედველობაში მაქვს დიმიტრი არაყიშვილის, ივანე ჯავახიშვილის, გრიგოლ ჩხიკვაძის, ვლადიმერ ახოზაძის, თა-

მარ მამალაძის, ქეთევან ნაკაშიძის, მანანა ხვთისიაშვილის და სხვათა გამოკვლევები), მაგრამ წინამდებარე ნაშრომში „ზარის“ არსის შეცნობის, მისი მხატვრული ღირსებების წარმოჩენისათვის აუცილებელ ზოგიერთ საკითხზე შევეჩერდებით. ეს გახლავთ ნიმუშის ფუნქციური დატვირთვისა და სახელწოდების სემანტიკასთან დაკავშირებული პრობლემატიკა. მსჯელობისას მხედველობაში მექნება დასავლეთ საქართველოში (აფხაზეთის ჩათვლით) გავრცელებული ჰიმნური ნიმუში, რომელიც მომღერალი, ან მომღერალ-მგალობელი მამაკაცების მიერ სრულდება (იგივე სახელწოდება აქვს აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში გავრცელებულ ნიმუშსაც, რომელიც ქალთა რეპერტუარს ეკუთვნის. ისიც მრავალხმიან შესრულებას გულისხმობს: მოტირალი, ან ორი მოტირალი გაბმული ბანის ფონზე, მაგრამ საშემსრულებლო ურთიერთობათა ტიპით, იმროვიზაციულობით, რეჩიტაციული წყობით განსხვავდება დასავლეთ საქართველოში დაკანონებული ფორმისაგან. აქვე უნდა ვახსენოთ რაჭული „ზრუნი“, რომელიც გარდამავალ ფორმად ჩაითვლება აღმოსავლურ და დასავლურქართულ „ზარით ტირილს“ შორის: სოლისტი ქალების დეკლამაციური ფრაგმენტებით აღმოსავლეთ საქართველოს „ზარს“ მოგვაგონებს, ხოლო „ვოი“-ზე აგებული ჯგუფური შედარებით დასავლეთ საქართველოს მამაკაცთა „ზარს“ უახლოვდება). „ზარი“ არაა დაფიქსირებული აჭარაში. აქ უთუოდ გასათვალისწინებელია უცხო სარწმუნოების ფაქტორი, თუმცა, არ გამოვირიცხავ, რომ საგანგებო გამოკითხვებმა რაიმე ახალი და მნიშვნელოვანიც გამოავლინოს.

„ზარი“ სანესო-რიტუალურ ფოლკლორს განეკუთვნება. მისი შესრულება მკაცრად დაკანონებულია და გლოვის ნესის ყველაზე დაძაბულ ეტაპს – დაკრძალვის დღეს უკავშირდება. იგი სრულდება ეზოში, სახლში, გზაზე, სასაფლაოზე ჯგუფის, ან მინიმუმ სამი კაცის (დამწყები, მოძახილი, ბანი) მიერ. საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს „ზარის“ გზაში შესრულების ფაქტი. იგი სინკრეტული სამგლოვიარო მსვლელობის ნაწილია, რომელიც უკანასკნელად გასავლელ რიტუალურ გზაზე მიაცილებს გარდაცვლილს (იხ. დანართი). ქართველი არქეოლოგები ასეთი გზების არსებობას II ათასწლეულით ათარილებენ (ნარიშკინიშვილი, 2004:12). ზაქარია ფალიაშვილი XX ს-ის დასაწყისის სვანეთში მოსმენილ „ზარს“ (იხ. მაგ. 1) სამგლოვიარო მგზავრულად მოიხსენიებს: „ჩამწკრივდებიან რიგ რიგად. მხრებზედ გადიდებენ ყავარჯენს (შუბისდაგვარია – რკინით დაბოლოებული, რომელიც ყველა სვანს აქვს), შეჰკრავენ დასაფლავების პროცესიას და ორპირად მღერიან ამ ჰიმნსა, რომელიც თავისი მუსიკალური შინაარსით იმდენად დიდებული და ამასთანავე იმდენად თავზარდამცემია, რამდენადაც საუცხოვო შეხედულება თვით პროცესიისა. მიცვალებულის გვამს და ქალების მოთქმა-ტირილს რომ არ ჰხედავდეს კაცი, ეგონებოდა – მოლიტანიობს სადღესასწაულო სარწმუნოებრივი პროცესიაო“ (ფალიაშვილი, 1910:38-39).

ეესევი ჭოხონელიძის აზრითაც, „ზარის“ გუნდურ შესრულებას ორგვარი დატვირთვა აქვს: ერთი მხრივ, იგი უდავოდ ამძაფრებს ტრაგიკულ საწყისს, მაგრამ იმავდროულად გზას უღობავს სასონარკვეთის, უიმედობისა და მარტოობის განცდას, რადგან საზოგადოებას პირადული მწუხარების თანაზიარს ხდის (ჭოხონელიძე, 2003:12).

საყურადღებოა, აფხაზთა ყოფაში „აზარის“ შესრულება გარდაცვლილის მოსაგონრად გამართულ დოღში (ფაქტობრივად მას თუშური „დალას“ ადგილი უჭირავს). ცხენებზე შემსხდარი მხედრები იტყვიან „აზარს“ (მაგ. 2) შემდეგ იმართება დოღი. გარდაცვლილის ცხენზე ზის ყველაზე სახელგანთქმული მხედარი. „აზარს“ დოღის დამთავრების შემდეგაც ასრულებენ (ახობაძე, 1956:22-24) ვლადიმერ ახობაძე ფიქრობს, რომ აფხაზური ნიმუშის სახელწოდება ქართულიდან

(მეგრულ-სვანურიდან) უნდა იყოს გადასული ა-თავსართის დამატებით (ასევე გადავიდა სხვა სიტყვებიც. მაგ. ჩონგური – აჩანგურ).

მკვლევრები „ზარს“ სიმღერა-ტირილს უწოდებენ. ამგვარ გაგებაში ხაზ-გასმულია ნიმუშის (განსაკუთრებით გურული „ზარის“) არაჩვეულებრივი დახვეწილობა, მაღალმხატვრული ღირსებანი, რომელიც შესრულების წესში გაჩენილი ფორმებით, ე.წ. ხალხური პროფესიონალიზმის ინსტიტუტის ჩამოყალიბების შედეგად მივიღეთ (მაგ. 3). გურიაში „ზარი“ მიცვალებულის სულის გასანათლებლად სხვა სამგლოვიარო საგალობლებთან ერთად სრულდებოდა. მისი შესწავლა ეკლესიის კარზე სცოდნიათ. „ზარი“ იმ თვალსაზრისითაც უნიკალურია, რომ ეს არის ერთადერთი ხალხური სასიმღერო ნიმუში, რომელიც ეკლესიის კარზე ისწავლება. საერთოდ, მისი შესწავლა ოჯახშიც კი არ შეიძლებოდა. სადმე გარეთ, ტყეში, ან მდინარის პირას ისწავლებოდა. „შენს ოჯახში ზარი გავიგონე“ – გურიაში ყველაზე საშინელ წყევლად ითვლება (წულაძე, 1971:160). ეს კი ნათლად ჩანს გურული „ზარის“ მუსიკალურ სტილისტიკაში. მისი მოსმენისას აშკარაა საგალობელთან კავშირი. მწუხარებისა და გლოვის გამოხატვას ფილოსოფიური ოპტიმიზმის, სულის მარადიულობის, ამქვეყნიურ-იმქვეყნიურ სამყაროთა განუყოფელობის რწმენა სჭარბობს.

ყველა მკვლევარი, ვინც კი მრავალხმიანი გლოვის ამ ნიმუშს შეხებია, ერთხმად აღნიშნავს მის არქაულობას, შორეული წარსულიდან მომდინარეობას. ისინი ძირითადად თვით ჟანრის სიძველიდან ამოდიან. „ზარის“ არქაულობის მტკიცებისას კი, ყველაზე წონადი არგუმენტი მისი მაგიური მიზანმიმართულების, პოლიფუნქციონალობის დასაბუთებაა. ჯგუფური ინტონირების დაძაბული, დაჭიმული მანერა, ორი და მარტივი სამხმიანი ფრაგმენტების შერწყმა, პატარა დიაპაზონით (ნმ. კვარტა, კვინტა) შემოსაზღვრული მდორე მიმოქცევები, გლისანდირებული კადანსები, ორპირულობა, ნეიტრალური კილო, სიტყვიერი ტექსტის ერთდროულად წარმოთქმა ყველა ხმის მიერ, გამღერების მინიმალური ხარისხი (გურიის გარდა), უდავოდ მხატვრული აზროვნების ადრეულ ეტაპებზე მიგვანიშნებენ. საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ შეძახილებზე „ვაი“, „ვოი“, რომლებიც „ზარს“ დატირების სხვა ფორმებისაგან გამოარჩევენ. „ზარი“ თითქმის ყოველთვის თავიდან ბოლომდე ამ შორისდებულებზეა აგებული (მაგ. 4). ეს შეძახილები ძალიან ჰგავს დიონისეს ორგიასტულ მოთქმას, სადაც დაღუპულ ღვთაებებს „ევოს“ შეძახილებით დასტირიან (სურგულაძე, 1984:32). საინტერესოა, რომ ვადიმ აშუბას მიერ 1979 წ. ტყვარჩელში მამაკაცებისაგან ჩანერილ რიტუალურ დატირებას (მაგ. 5) „აუოუ“ ჰქვია.

„ზარი“ მოთქმა-ტირილისათვის შექმნილი ფონია. რაჭაში დაკრძალვის დღეს მოტირლები ეზოში დგებიან. თითოეულ მათგანს „ზარის“ თანხლებით მიაცილებენ. მოტირალი გულში მჯილის ცემით და მოთქმით იწყებს ტირილს. ეს პროცესია შედის სახლში. აქ მათ ხვდება მოზარეთა მეორე ჯგუფი... შემდეგ სხვა მოტირალი შემოჰყავთ და ეს რიტუალი მზის ჩასვლამდე გრძელდება (Í ãðàð èãçã, 1987:12).

გურიაში ორპირ მოზარეებს შეძლებული ოჯახი აყენებდა. მოსული მოზარეები არა მარტო თავის მოტირალს აუბამდნენ მხარს, უშუალო ჭირისუფალსაც ეტყოდნენ „ზარს“. მოტირალსა და მოზარეებს შორის წინასწარ იყო შეთანხმება – მაღალი „ზარი“ ეთქვათ, თუ დაბალი... ასეთი შენაცვლებითი ქმედება ერთგვარ შეჯიბრად იქცეოდა ხოლმე (ქაჯაია, 1980:103).

ისტორიული მორფოლოგიის შედეგად „ზარი“ თანდათან გადაიქცა სამგლოვიარო სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებად. „ზარის“ სათქმელად სიარული ხელობად იქცა. საგანგებოდ იწვევდნენ, გასამრჯელოს აძლევდნენ, ყანაში



დახმარებას ჰპირდებოდნენ. მე-19 საუკუნის პრესის ანალიზით ცხადი ხდება, რომ „ზარით“ ტირილის ინსტიტუტს გაზვიადებული, მავნე ფორმები მიუღია და მას საგანგებოდ ებრძოდნენ. მაგალითად, 1892 წ. აკეთში კულაშიდან 150 ცხენოსანი ჩასულა, აქედან მხოლოდ 8-10 მოზარე, დანარჩენი თანმხლებნი (ნულაძე, 1971:162).

დღეისათვის ჩვენს ხელთ არსებულ ეთნოგრაფიულ მასალაში აშკარად იკვეთება „ზარის“ ფუნქციის სხვა მხარეებიც. მაგალითად, რაჭულ ან ლეჩხუმურ ცნობებში მწუხარებისა და გლოვის გამოხატვასთან ერთად, იგი სხვათა ატირების მიზნით სრულდება (ქაჯაია, 1958:17). როგორც ჩანს, ხალხში გააზრებულია ფიზიოლოგიური ტირილის აუცილებლობა. აპოლონ ნულაძის მიერ გურიიში შეკრებილ ცნობებზე დაყრდნობით შეიძლება დაისვას საკითხი „ზარის“ ფუნქციის სამკურნალო დონის შესახებაც: ძლიერი სქესის წარმომადგენლების მიერ ნათქვამი „ზარი“ გულმოკლულ მოტირლებს აწყნარებს, ამშვიდებს, თავდავიწყებიდან გამოჰყავს, არანორმალურს ნორმალურად აქცევს. ხელისმომკიდენი გადამლაშების ნებას არ აძლევენ. ზარს რომ აუშვებენ, მოტირალნი ტექსტს ისე შეუწყობენ, როგორც ჩონგურს ხმას აუწყობს ლექსის დამდილინებელი (ნულაძე, 1971:157). მუსიკალური თერაპიის თვალსაზრისით, ყურადღებას იქცევს ამერიკელი ეთნომუსიკისმცოდნის დიტერ ქრისტენსენის მიერ გამოკვლეული სამკურნალო რიტუალი სუდანში (სამხრეთ-აღმოსავლეთ არაბეთი), რომლის მიზანი სულის დამშვიდებაა და რომელსაც „Zär“ ჰქვია (ქრისტენსენი, 2003:226).

უაღრესად მნიშვნელოვანი და საყურადღებოა „ზარის“ ფუნქციის მაგიურ დონესთან დაკავშირებული შემდეგი მონაცემები. როგორც ვლადიმერ ახოზაძე აღნიშნავს, სვანეთში „ზარს“ განსაკუთრებულ შემთხვევაში ამბობდნენ. მას იტყოდნენ მხოლოდ ღრმად მოხუცებულის გარდაცვალებისას, რომელსაც არ გაუწვდია მასზე უმცროსი თავისიანების დაკარგვა და ღრმა მოხუცებულობის გამო, ბედნიერად წავიდა. როგორც ჩანს, ასეთი ადამიანი ღვთაების რანგში აჰყავდათ. საგულისხმოა, რომ ხევში ასეთ მოხუცებულ კაცს ქალის სახელს „ნანას“ არქმევდნენ (ვალიშვილი, 1977:4), ხოლო ჩრდილოეთ კავკასიის ზოგიერთი ხალხი მას საქანელაზე რწევითა და სიმღერით აძინებდა – ძილით მარადიული ძილის გამოწვევას ცდილობდა (Älðååå, 1988:14).

გფიქრობ, რომ მაგიური სემანტიკა, პირველ რიგში, შეძახილებშია გაცხადებული (აღნიშნული შორისდებულების გარდა, სხვა შეძახილებიც გვხვდება. ესენია: ჰე, ჰო, ჰოი, ჰაი. ხშირია ცალკეული მარცვლებით წარმოქმნილი ბგერათკომპლექსები – ი-ა, ი-ე, დიე, და სხვ. ვოჯა, ვოჯია, ვოდი, დი ვო დე, დიელი ვოჯია – ფალიაშვილის მიერ ჩანერილ მსვლელობაში). სამგლოვიარო „ზარში“ პოლისემანტური შეძახილის მუსიკალური ინტონაცია მომავალში საგანგებო დაკვირვების ობიექტად უნდა იქცეს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესო ნაბიჯები აქვს გადადგმული სილვია ბოლე-ზემპს (Bolle-zemp, 1994:29–30).

მაგიური რიტუალური ქმედების კონტექსტში აუცილებელია იმის გახსენებაც, რომ მიცვალებულის წინაშე გარკვეული შიში არსებობდა. ეს უნივერსალური მოვლენა იყო. მას საფუძვლად ედო რწმენა სულის შესახებ, რომელსაც შეეძლო ცოცხლებისათვის ზიანის მიყენება. ეს იდეა და მასთან დაკავშირებული წესები (შესაწირავის დაკვლა, ლოგინის დანვა) საქართველოში წინაქრისტიანულ ხანაში იღებს სათავეს (გიორგაძე, 1987:47). ცეცხლის გამოყენება ავი სულების საწინააღმდეგოდ და უწმინდურობისაგან განმწმენდი ძალის მიზნით სხვა რიტუალებშიც გვხვდება. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ მოზარეები – ზარის შემსრულებლები ანთებული კელაპტრებით ხელში მოდიან.



გურიაში მიცვალებულის პატივისცემას „ზარით“ და ანთებული კელაპტრების როდენობით საზღვრავდნენ (წულაძე, 1971:159).

სვანეთში „ზარს“ მოხუცებული კაცები მიცვალებულის გარშემო ყავარ-ჯნებით, ჯოხებით გაკეთებულ წრეში ამბობენ. გარდაცვლილის გარშემო წრეზე შემოვლა მფარველი მაგიური წრის შემოხაზვიდან იღებს სათავეს. საინტერესოა, რომ ასეთ წრეს ლაზეთში ჭირისუფლებიც აკეთებენ მომსვლელების გარშემო, ანალოგიური უბედურების თავიდან აცილების მიზნით (გაგულაშვილი, 1986:196). მაშასადამე, „ზარი“ მფარველი, დამცავი მაგიის მიზნით სრულდებოდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ მას გარკვეულწილად მაგიური პელოცვის მნიშვნელობა ჰქონდა.

აქ აუცილებელია ერთი დეტალის გახსენებაც. ძველ ქართულ წერილობით წყაროებსა და ლექსიკონებში „ზარი“ მრავალხმიანი გლოვის აღმნიშვნელ ტერმინად არ ჩანს. ამისათვის ტერმინები „ვაება“ – მწუხარე გლოვა, ტირილი ან „გოდება“ – შეხმობილი ტირილი იხმარება. სულხან-საბა ორბელიანთან გვხვდება „ზრუნი“ – შებანებით ტირილი (სულხან-საბა ორბელიანი, 1991:287), ხოლო სიტყვა „ზარის“ ერთ-ერთი მნიშვნელობა შიში, ელდაა (იმნაიშვილი, 1986:505). ამ თვალსაზრისით, ქართულში სხვა სიტყვებიც შემოგვრჩა. მაგალითად: თავ-ზარი, საზარელი, ზარგანხდილი, ზარისალსახდელი (შესაშინებელი, შემადრწუნებელი) ზარმაცი, სიზარმაცე, სიზარე (აბულაძე, 1973:162, 380).

საერთოდ, მრავალხმიანი გლოვის ამ ნიმუშის სახელწოდებასთან დაკავშირებით, უამრავი შეკითხვა ჩნდება. მისი სახელდება განსხვავებულია სხვა არქაული ფოლკლორული ნიმუშებისაგან, რომლებსაც, როგორც წესი, ხალხში არა აქვთ სათაური. ისინი პირველი სიტყვებით, ან სიტყვიერ ტექსტში ყველაზე ხშირად განმეორებული სიტყვით იღებენ სახელწოდებას.

შესაძლოა, „ზარის“ განზოგადებულ სათაურში სწორედ მაგიური, ან კომუნიკაციური (სასიგნალო) სემანტიკა გვქონდეს შემონახული. ცეცხლმოდებული თავლიდან ცხენის გამოყვანის ერთადერთი საშუალება „ზარია“ (წულაძე, 1971:161). ნიმუშის სახელწოდებას შეიძლება კავშირი ჰქონდეს ზარის – როგორც საკრავის, ანუ სარეკელის ტემბრულ სემანტიკასთან.

აქვე მინდა დავსვა საკითხი „ზარის“, როგორც მრავალხმიანი გლოვის სიმღერის მამაკაცთა რეპერტუარისადმი მიკუთვნების შესახებ. საერთოდ, დატირებათა შესრულება ქალთა პრეროგატივაა, მაგრამ საქართველოში გლოვის დღეებში მამაკაცთა საქმიანობასთან დაკავშირებული არამუსიკალური კონტექსტის გათვალისწინება (მხედველობაში მაქვს მაგალითად, სიმძიმის აწევა, გადატანა) მაფიქრებინებს, რომ „ზარი“ იმთავითვე მამაკაცთა ჯგუფურ შეძახილებზე აღმოცენებული, ჩამოყალიბებული და მათივე შემოქმედებაში დახვეწილი ნიმუშია. ამ შეძახილებით „ზარი“ გარკვეულწილად შეიძლება ტვირთის აწევა-გადატანის შრომის სიმღერებსაც დავუკავშიროთ. ჩემს ვარაუდს ადასტურებს ფოლკლორისტიკის – ნუგზარ ჟორდანიას მიერ მოწოდებული ზეპირი ცნობაც: თბილისში მცხოვრები სვანები „ზარს“ მხოლოდ მიცვალებულის სასახლის აწევისას ამბობენ.

ვფიქრობ, ამ შესანიშნავი ნიმუშის შესწავლა მომავალშიც ხანგრძლივ და სერიოზულ ძიებას მოითხოვს.

## დამოწმებული ლიტერატურა

- აბულაძე, ილია. (1973). ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. თბილისი: მეცნიერება.
- აშუბა, ვადიმ (ჩამწერი და შემდგენელი). (1986). აფხაზური ხალხური სიმღერები. სა-  
ნოტო კრებული. თბილისი: სსრკ მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება.  
(წინასიტყვაობა და კომენტარები რუსულ ენაზე).
- ახობაძე, ვლადიმერ (ჩამწერი, შემდგენელი და წინასიტყვაობის ავტორი). (1956). აფ-  
ხაზური ხალხური სიმღერები. ექსპედიციის მასალები. საანოტო კრებული ხელნაწერის  
უფლებით. ინახება ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის  
ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის არქივში. 44097.
- გაგულაშვილი, ილია. (1986). ქართული მაგიური პოეზია. თბილისი: თბილისის სახელ-  
მწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- გიორგაძე, დალი. (1987). მიცვალებულთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენები აღ-  
მოსავლეთ საქართველოში. წიგნში: ითონიშვილი, ვალერიან (რედ.). მასალები საქართვე-  
ლოს ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის. XXIII. გვ. 202-207. თბილისი: საქართველოს  
მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგ-  
რაფიის ინსტიტუტის გამომცემა.
- ერქომაიშვილი, ანზორ (ჩამწერი და შემდგენელი). (1980). ქართული (გურული) ხალ-  
ხური სიმღერები. საანოტო კრებული. თბილისი: ხელოვნება.
- ვალაშვილი, ნანა. (1977). ხევის ექსპედიციის მასალა. ხელნაწერი ინახება პირად არქივში.
- თაყაიშვილი, ექვთიმე. (რედ.). (1906). ქართლის ცხოვრება. ისტორიანი და აზმანი შარა-  
ვანდედთანი. ციტირებისათვის ვსარგებლობ: ჩიქოვანი, მიხეილ. (1975). ქართული ხალ-  
ხური სიტყვიერების ისტორია. ტ. I. თბილისი: საქართველოს სსრ განათლების სამი-  
ნისტროს სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა.
- იმნაიშვილი, ივანე. (1986). ქართული ოთხთავის სიმფონია-ლექსიკონი. თბილისი: თბი-  
ლისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- კალანდაძე-მახარაძე, ნინო და კოტეტიშვილი, ბაკურ. (2002). ბავშვის დასაძინებელი  
ქართული ნანა და მისი სამკურნალო დანიშნულება. ACADEMIA. ისტორიულ-ფილო-  
ლოგიური ჟურნალი. ტ. 3. გვ. 50-56. თბილისი: თანამედროვე სამეცნიერო კვლევის  
ასოციაცია. (ინგლისური რეზიუმით).
- კალანდაძე-მახარაძე, ნინო და ურუშაძე, ლელა. (2003). რემა შელეგია – შტრიხები  
პორტრეტისათვის. წიგნში: როდონაია, ვახტანგ (რედ.). ქართული ხალხური სიმღერის  
ოსტატები, სამეგრელო. ტ. 2. გვ. 9-33. თბილისი: საქართველოს მაცნე.
- კალანდაძე-მახარაძე, ნინო და ურუშაძე, ლელა. (2004). ვარლამ სიმონიშვილი. წიგნში:  
როდონაია, ვახტანგ და ჭოხონელიძე, თამარ (რედ.). ქართული ხალხური სიმღერის  
ოსტატები, გურია. ტ. 1. გვ. 58-116. თბილისი: საქართველოს მაცნე. (ინგლისური რეზი-  
უმით).
- ნარიშკინიშვილი, გოდერძი. (2004). სარიტუალო გზები თრიალეთის ყორღანებთან. ძიე-  
ბანი. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქეოლოგიური კვლევის ცენტრის ჟურ-  
ნალი, №11: გვ. 9-15. (ინგლისური რეზიუმით).
- ორბელიანი, სულხან-საბა. (1991). ლექსიკონი ქართული. ტ. I. თბილისი: მერანი.
- სურგულაძე, ირაკლი. (1984). მიცვალებულის კულტი. აბაშიძე, ირაკლი (მთ. რედ.). ქარ-  
თული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 7. თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.
- ფალიაშვილი, ზაქარია (ჩამწერი, შემდგენელი და წინასიტყვაობის ავტორი). (1910).  
ქართული ხალხური სიმღერები (იმერული, გურული, რაჭული, სვანური, ქართლ-

კახური). სანოტო კრებული. თბილისი: საქართველოს ფილარმონიული საზოგადოება. (წინასიტყვაობა და შენიშვნები ქართულ-რუსულ ენებზე).

ქაჯაია, ნელი. (1985). *მიცვალებულის კულტი გურიაში*. წიგნში: ჯალაბაძე, გიორგი (რედ.). *მასალები გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის*. გვ. 155-164. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის სიმონ ჯანაშიას სახ. სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა.

ქრისტენსენ, დიტერ. (2003). *ვოკალური პოლიფონია და მულტიჟღერადობა სამხრეთ-აღმოსავლეთ არაბეთში*. წიგნში: წურწუმია რუსუდან, ჟორდანია იოსებ (რედ.). *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. მოხსენებები. გვ. 223-251. თბილისი: ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. (ქართულ-ინგლისურ ენებზე).

ყაუხჩიშვილი, სიმონ. (რედ.). (1955). *ქართლის ცხოვრება*. მარიამ დედოფლისეული ვარიანტი. ციტირებისათვის ვსარგებლობ: ჩიქოვანი, მიხეილ. (1975). *ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია*. ტ. I. თბილისი: საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა.

ჩიჯავაძე, ოთარ (ჩამწერი, შემდგენელი და წინასიტყვაობის ავტორი). (1974). *ქართული ხალხური სიმღერები*. (მეგრული). ტ. I. თბილისი: *ხელოვნება*. (წინათქმა ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზე).

წულაძე, აპოლონ. (1971). *ეთნოგრაფიული გურია*. თბილისი: *საბჭოთა საქართველო*.

ჭოხონელიძე, ევსევი (შემდგენელი და წინასიტყვაობის ავტორი). (2003). *ქართული ხალხური მუსიკა*. სამეგრელო. სანოტო კრებული. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრისა და ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის გამოცემა. (წინასიტყვაობა და კომენტარები ქართულ-ინგლისურ ენებზე).

Áëàáàà, Òàì àðà. (1988). *Òààèòèíí ù á àèáù ì íí àí àí èí ñí í é ò àèò òðù á àáù àññ é í àðí àí í é í àñí á. Á ñá.: Æí ðàáí èý, Èí ñèò (ðáà.) Áíí òí ñù í àðí àí àí ì íí àí àí èí ñèý. Ñàçèññ ðàñ-í óàèèèàí ñèí é í àò-í í é èí í ò àðáí òèè. ñòð. 10-12. Áí ðàáí ì è-Ñàèèèññ: Èçàààèèññòàí Ñàè-èèññí ã ã ñ. òí èááðñèòàòà.*

Çàì òí àññèé, Èçàèèé. (1960). *Í áçàèì í ñáýçè ò àèñò à ñ í àí àáí ò òñññ é í òí ò ýáí í é èèðè-àññ é í àñí é. Á èí.: Æíñáà, Àèèù ð (í òà. ðáà.) ðòññèé ò í èññí ð. Í àò àðèáèù è èññ-èááí àáí èý. ò V. ñòð. 219-230. Í ñèàà-Èáí èí áàà: Èçà. Áí ÑÑÑÑ*

Çàì òí àññèé, Èçàèèé. (1987). *Ýò ííí óçí èí ááá-àññèé áçàèýá í à áàèò í-ñèááýí ñèòò ì í òí-òí íí óò ì ðè-áò ù á èí àí ááðí í àèññí èí í ò áèñò á. Á èí.: Èááí í á, Áý-àññèá (ðáà.). Áàèò í-ñèááýí ñèáá èññèááí ááí èý. ñòð. 60-70. Í ñèàà: Í áðèá.*

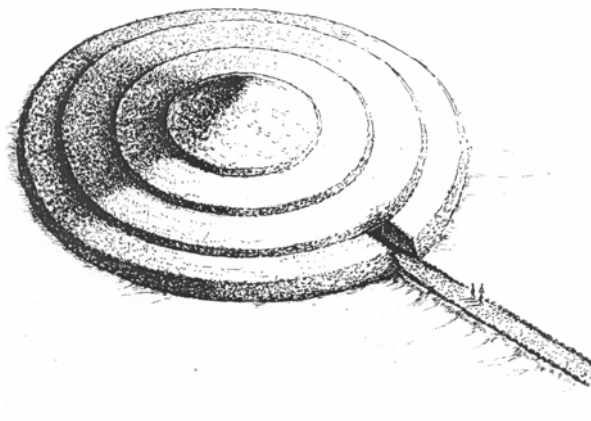
Í àèàø èäçà, Èáòáááí. (1987). *Í óçí èáèñí áý èòèùò òðà áí ðòáá çàí ááí í é áðóçè (Í ì ýòí-áðò è-àññèí ì àòáðèáèáí ðà-è). Ááðí ðáò áðàò èáí àèáèòññ é àèññáðòàèè. Áðáááí: Áí ÆÑÑÑ Èí ñèòòòò áðòáí èí áè è ýòí í áàò èè.*

Bolle-Zemp, Sylvie (enregistrements et textst). (1994). *Georgie. Poliphonies de Svanethie. Le chant du monde*. LDX 274990. Paris. Collection du Centre national de la recherche scientifique et du Musee de l'homme.

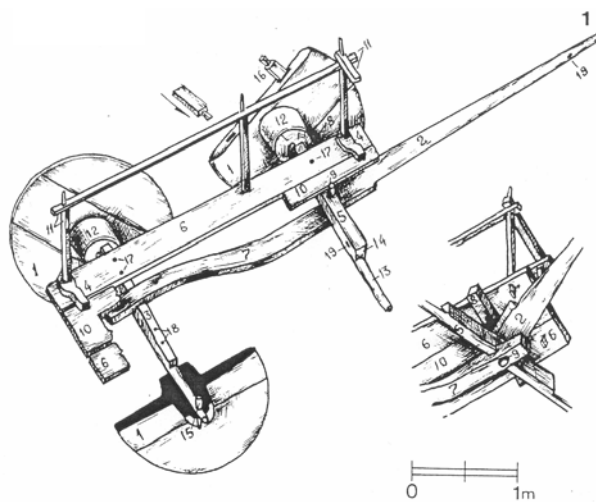
სურათი 1. 1999-2000 წ. წალკის არქეოლოგიური ექსპედიციის მასალა. ნახაზები შესრულებულია შ. მელიქიძის და გ. ტატიშვილის მიერ (ნარიმანიშვილი, 2004).

FIGURE 1. The Materials of Tsalka Archaeological Expedition 1999-2000. Drawings by Sh. Melikidze and G. Tatishvili (Narimanashvili, 2004)

თრიალეთის ყორლანი სარიტუალო გზით.  
Trialeti Burial Mound and the Ritual Road



დასაკრძალავი ეტლი  
Funeral Carriage



EXAMPLE 1. **Zary** (Svanetian). recorded 1909 in Mujali by Zagaria Paliashvili (Paliashvili, 1910:38)

Grave (♩ = 60)

Ad libitum

Pensativo

Gloria in excelsis Deo



მაგალითი 2. აზარ (აფხაზური). ჩან. 1956 წ. ვლადიმერ ახოზაძის მიერ (ახობაძე, 1956:47).  
EXAMPLE 2. Azar (Abkhazian). recorded 1956 by Vladimir Akhobaze (Akhobaze, 1956:47).

**Larghetto**

უა - რა - დო, პა! პა - პა, - ოე, - რაე - დო, რაე - და, უა - რაე - და,  
ua - ra - ra *ad libit.* do ha ha - - oy - ray - do, ray - da, ua - ray - da,

პა! უა - სა - რაე - და, უა - რაე - და, უა - რაე - და, უა - რაე - და,  
ha! ua - sa - ray - da, ua - ray - da, ua - ray - da, ua - ray - da,

სი - უა - რაე - და, პა! უა - რა - დო, პო! უა - სა - რა - დო,  
si - ua - ray - da, ha! ua - ra - do, ho! ua - sa - ra - do,

ო - რა - და, პა! (პა!) პო! უა, პო!  
o - ra - da, ha! (ha!) ho! ua, ho!

უა - რაე - და, რაე - და, უა, პა! პო!  
ua - ray - da, ray - da, ua, ha! h'o

ოუ, ოუ, რა - ედო, ოუ, რაე - და, ო - უ, რაე - და, -  
ou, ou, ra - ydo, ou, ray - da, o - u, ray - da, -

მაგალითი 3. ზარი (გურული), ჩან. ანზორ ერქომაიშვილის მიერ (ერქომაიშვილი, 1980:47).  
 EXAMPLE 3. **Zary** (Gurian), recorded by Anzor Erqomaishvili (Erqomaishvili, 1980:47).

$\text{♩} = 58$   
*ad libitum*

ვა - ი, ვა - ი, ვა, ვა - ი, ვა!  
 va - i, va - i, va, va - i, va!

ვა - - - ი, ვა, ვა!  
 va - - - i, va, va!

ვა - ი, ვა - ი, ვა - - ი!  
 va - i, va - i, va - - i!

ვა - ი, ვა - ი, ვა!  
 va - i, va - i, va!

მაგალითი 4. ზარი (მეგრული), ჩან. 1959 წ. წალენჯიხაში ოთარ ჩიჯავაძის მიერ (ჩიჯავაძე, 1974:113).

EXAMPLE 4. Zary (Megrelian), recorded 1959 in Calendjikha by Othar Chidjavadze (Chidjavadze, 1974: 113).

Andante ♩ = 66  
coro

სისტემა 1:

გაო,	გაო,	გაო,	გაო, გაო, გაო,	გაო,
	vay,	vay,	vay, vay, vay,	vay,

სისტემა 2:

გაო, გაო, გაო, გაო,	გაო, გაო, გაო,	ვა - ი	ვა - ი	გაო, გაო, გაო,
vay, vay, vay, vay,	vay, vay, vay,	გაო, vay,	გაო, vay,	vay, vay, vay,

სისტემა 3:

ვა - ი,	ვა - ი,	გაო, გაო, გაო, გაო,	გაო, გაო, გაო,
va - y,	va - y,	vay, vay, vay, vay,	vay, vay, vay,

სისტემა 4:

გაო, გაო, გაო,	გაო, ვა - ი,	გაო, გაო, ვაი!	გაო, გაო,	ვაი!
vay, vay, vay,	vay, va - y,	vay, vay, vay!	vay, vay,	vay!

მაგალითი 5. აუოუ (აფხაზური), ჩან. 1979 წ. ტყვარჩელში ვადიმ აშუბას მიერ (აშუბა, 1986: 110).  
 EXAMPLE 5. **Auou** (Abkhazian), recorded 1979 in Tkvarcheli by Vadim Ashuba (Ashuba, 1986: 110).

**Largo**  $\text{♩} = 24$

8 უოუ.    ო,    უა,    უა,    უა! უა,    ო,    უა,    უა,    უა!  
uou,    o,    ua,    ua,    ua! ua,    o,    ua,    ua,    ua!

8 უოუ.    ო,    უა,    უა,    უა! უა,    ო,    უა,    უა,    უა!  
uou,    o,    ua,    ua,    ua! ua,    o,    ua,    ua,    ua!

8 უოუ.    ო,    უა,    უა,    უა! უა,    ო,    უა,    უა,    უა!  
uou,    o,    ua,    ua,    ua! ua,    o,    ua,    ua,    ua!

## კილოს როლი უკრაინის პოლესიის სიმღერების ფაქტურის ადრეული ტიპების ორგანიზაციაში

უკრაინის ცენტრალური პოლესიე უძველესი აღმოსავლეთ-სლავური ტერიტორიაა, რომელიც პრიპიატის მარჯვენა სანაპიროზე, დაახლოებით მდინარეებს გორინსა და დნეპრს შორის მდებარეობს. აქ, მეოცე საუკუნის ბოლოსაკი, დაფიქსირდა ხალხური მუსიკის კარგად შემონახული ბევრი არქაული ჟანრი და ფორმა და ზოგიერთი უძველესი ნარმოშობის რიტუალი.

ნაშრომისთვის შევარჩიე გაზაფხულ-ზაფხულის კალენდარულ-სარიტუალო ციკლის ტრადიციული მუსიკალური მასალა. ეს სიმღერები, მიუხედავად განსხვავებული სარიტუალო კონტექსტისა და რიტმული მრავალფეროვნებისა, ამჟღავნებენ აშკარა სტილურ ერთიანობას, რასაც განაპირობებს შემდეგი ფაქტორები:

1. თითოეულ ლოკალურ ტრადიციაში მელოდიათა ბგერათსიმალღებრივი სტრუქტურის მსგავსება;
2. ფაქტურის ჩამოყალიბების ერთნაირი პრინციპებია გამოყენებული;
3. სიმღერები მხოლოდ და მხოლოდ ქალთა რეპერტუარს მიეკუთვნება;
4. ინტონირების ხასიათი ტიპურია სარიტუალო სიმღერებისათვის (გამოიღო სიცრცეზე გათვლილი, ძალიან ხმამაღალი მღერა, რომელიც ხშირად ყვირილს ჰგავს; რაც შეიძლება მაღალ რეგისტრში ხმების ვიბრაციის გარეშე ჟღერა; სპეციფიკური სარიტუალო ილეთების გამოყენება – „ხმის განყვეტა“ („ჩმ̃მ̃ ḁ ḁ éí ḁ“), ე.წ. „ჩმ̃მ̃ ḁ ḁ“ – მთავარ სასიმღერო რეგისტრში ხანმოკლე გადასვლა, და ა. შ.).<sup>1</sup> მოცემული ნაშრომის თემის კონტექსტში, განსაკუთრებული ყურადღება მივაქციეთ სასიმღერო მასალის ორგანიზების პირველ ორ დონეს – ბგერათსიმალღებრივსა და ფაქტურულს.

ცენტრალური პოლესიის ქალთა სარიტუალო სიმღერებში ბგერათრივი ყოველთვის ერთი ოქტავით დაბალია. მელოდიის ბგერითი დიაპაზონის სიფართოვის ხარისხი გარკვეულწილად დამოკიდებულია სასიმღერო ტრადიციის გეოგრაფიულ კუთვნილებაზე. საერთო ტენდენცია ასეთია: უკრაინის პოლესიის ჩრდილოეთში (ბელორუსიასთან მოსაზღვრე ტერიტორიებზე) სარიტუალო სიმღერებს მელოდიის დიაპაზონი ყველაზე უფრო ვიწრო აქვთ – სამი საფეხური ტერციის მოცულობით პლუს სუბკვარტა. პოლესიის სამხრეთში (სამხრეთ საზღვრები ბუნდოვანია და საბოლოოდ არ არის გარკვეული) ჭარბობს 5-6 საფეხურიანი ჰანგები. თუ ვიმოძრავებთ ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ (მოცემულ ტერიტორიულ ფარგლებში) შევამჩნევთ მელოდიური ბგერათრივის მეტ-ნაკლებ გაფართოებას ტერციიდან კვინტა-სექსტამდე. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ბგერათსიმალღებრივი ელემენტია კილოური საყრდენი. გასათვალისწინებელია როგორც მათი რაოდენობა, ისე ადგილი ბგერათრივსა და სასიმღერო ფორმაში, ანუ ის ფაქტორები, რომლებიც განსაზღვრავენ კილოური საყრდენის ფუნქციას. თუ ჩრდილოეთში ტერციულ მელოდიებს აქვთ მხოლოდ ერთი კილოური საყრდენი, რომელიც ყოველთვის ტერციის დაბალ ტონზე მდებარეობს, პოლესიის სამხრეთში კვინტურ-სექსტურ მელოდიებს შესაძლოა ჰქონდეთ ორი, ზოგ შემთხვევაში კი სამი საყრდენი ბგერა. ბგერათრივის ერთ-ერთი ქვედა საფეხური ჩვეულებრივ ნარმოადგენს მთავარ საყრდენსა და ფინალურ ტონს. დანარჩენი ორი, დამხმარე საყრდენი, განთავსებულია ბგერათრივის უფრო



ზედა საფეხურზე. ჰანგში მათი როლი განსხვავებულია. ზოგჯერ ზედა საყრდენი ქმნის სასიმღერო ფორმას, გახლეჩს რა მას შუალედური კადანსით, უფრო ხშირად კი უბრალოდ ახდენს მელოდიური ჩონჩხის ზედა ზღვრის მონიშვნას. მეორე, დამხმარე საყრდენი ხშირად ასრულებს მთავარი საყრდენის ოპოზიციის ფუნქციას, ხოლო ზოგჯერ, ფინალურ ფუნქციაში, ძირითადი საყრდენის ადგილსაც კი იკავებს.

ჩვეულებრივ, რიტუალში სიმღერების ტრადიციულად შესრულებისას თითოეული სტროფს იწყებს სოლისტი. სტროფის ანსამბლურ ნაწილში 5-15 ქალს შეუძლია შექმნას ფაქტურის ორი განსახვავებული ტიპი – **ბურდონული და ჰეტეროფონური**.<sup>2</sup>

პოლესიეში ბურდონული წყობა, როგორც წესი, წარმოადგენს სოლო, ხშირად მელოდიის ორტანამენტული ინტონირების შეპირისპირებას ანსამბლის ფონთან, რომელიც, თავის მხრივ, არის სასიმღერო ტექსტის ეკვირტიმული მღერა-სკანდირება მელოდიის დაბალ ტონზე (ემთხვევა კილოურ საყრდენს). ბურდონული ფაქტურა უმთავრესად გავრცელებულია ცენტრალური პოლესიეს ჩრდილოეთ რაიონებში.

ჰეტეროფონური ფაქტურა პოლესიეში იქმნება მომღერალი ქალების მიერ სასიმღერო მელოდიის ერთდროული ვარიანტების შედეგად. ტიპურ ჰეტეროფონიაში შექმნილი ვარიანტები მელოდიურად თანაბარმნიშვნელოვანია, ხოლო შემსრულებელთა ხმები ფუნქციურად თანასწორია, ესე იგი, არ ხდება დაყოფა მთავარ და მეორეხარისხოვან, ფონის შემქმნელ პარტიებად.

ჰეტეროფონია გავრცელებულია ცენტრალური პოლესიეს მთელ ტერიტორიაზე. მაგრამ პოლესიეს ურთიერთსაპირისპირო ნაწილებში – ჩრდილოეთსა და სამხრეთში, გვხვდება ჰეტეროფონიის სხვადასხვა სახეები. ჩრდილო-პოლესიურ ტრადიციის სარიტუალო სიმღერებში მომღერლების მიერ მელოდიის ვარიანტები ხორციელდება მჭიდროდ სამსაფეხურიანი ბგერათრიგის ფარგლებში. ამ დროს ბგერათრიგის ყველა საფეხური ფუნქციურად თანაბარია, გარდა 1 საფეხურისა კადანსის ფაზაში, როდესაც ყველაზე უფრო მეტად ვლინდება მისი საყრდენი ფუნქცია. ეს იმას ნიშნავს, რომ ბგერათრიგის ნებისმიერ ტონს შეუძლია ჟღერდეს სასიმღერო სტროფის პრაქტიკულად ნებისმიერ პუნქტში (გარდა კადანსირების საფინალო მომენტებისა და მელოდიის ერთი-ორი ზედა წერტილისა). არჩევანის ასეთი თავისუფლება, რომელიც, მართალია, შეზღუდულია თვით ბგერათრიგის სივინროვით, თავის მხრივ განაპირობებს თანაჟღერადობების ასევე „თავისუფალ“ გამოყენებას კოლექტიური შესრულების დროს: ვარიანტების ვერტიკალურად „დაგროვების“ დროს იბადებიან სპონტანური უნისონები, სეკუნდები, ტერციები, და ასევე ორი სეკუნდისგან შემდგარი სამხმიანი კლასტერები. ესაა **დისონანტური ტიპის ჰეტეროფონია** (იხ. მაგ. 1). ბურდონული წყობის სიმღერებშიც უნისონთან და ტერციასთან ერთად გამოყენებულია სეკუნდური თანაჟღერადობები. ეს ინტერვალები იქმნება სოლო ხმისა და ბურდონის შეთავსების სხვადასხვა მომენტებში (მაგ. 2). ამგვარად, **ჩრდილოეთ პოლესიეს სიმღერები**, როგორც ბურდონული, ისე ჰეტეროფონური, შესაძლოა გაჯერებული იყოს მძაფრი ჟღერადობის დისონანსებით.

სამხრეთ პოლესიეს სარიტუალო სიმღერებში გვხვდება მხოლოდ ერთი ტიპის ფაქტურა – ჰეტეროფონია. თუმცა, ჩრდილოურისაგან განსხვავებით, სამხრეთული ჰეტეროფონია **კონსონანტური ტიპისაა**. გავიხსენოთ, რომ ამ ადგილების სარიტუალო მელოდიები უპირატესად კვინტურ ბგერათრიგს ემყარება. სწორედ ეს გარემოება გახდა ტერციული პარალელიზმის პრინციპის დამკვიდრების

პოლესიის სამხრეთ რაიონების კონსონანტური სარიტუალო სიმღერები ნაკლებად გამოდგება ამ მიზნებისათვის. ისინი უფრო მეტად აკმაყოფილებენ სიმღერის თანამედროვე კრიტერიუმებს: მათ მელოდიებში არის ჩვენთვის ჩვეული მონესრიგებული ციკლურობა (ნახტომი ზემოთ და ხანგრძლივი ტალღისებური დაშვება) და კადანსების მკაფიო ლოგიკა. შემსრულებელთა ხმები კონსონირებისაკენ მიისწრაფვიან, და ამიტომ ეს სიმღერები თანამედროვე ყურისათვის საკმაოდ კეთილხმოვნად ჟღერს. ჰეტეროფონიის პირველადი პრინციპები აქ ხშირად დამახინჯებულია. ასე მაგალითად, ვარიანტებით „თამაშის“ ნაცვლად შეგვიძლია დავაკვირდეთ ვარიანტების დიფერენციაციას ფაქტურ-

აში მათი განლაგების სიმაღლის მიხედვით და თითოეული შემსრულებელი ქალის ინტუიტიურ, ან გააზრებულ შეყოვნებას ფაქტურული ვერტიკალის გარკვეულ შრეზე. გარდა ამისა, ბგერების გაცილებით ფართო დიაპაზონი შესამჩნევად ზღუდავს რიტუალის მონაწილეთა მიერ მათი გამყივანი, ყვირილის მაგვარი შესრულების ალბათობას. სამემსრულებლო რუბატულობის არ არსებობა, ერთი მხრივ, რიტმს უფრო გამოცნობადს ხდის, ხოლო მეორე მხრივ, ჩრდილოური დეკლამაციურობისაგან განსხვავებით ინტონირებას მეტ ვოკალურობას ანიჭებს. ასეთი სიმღერები, თუნდაც არქაული რუდიმენტებით დატვირთული ("მბაი ბა" სტროფის ბოლოს), უფრო ესთეტიკურია (თანამედროვე გაგებით), ვიდრე მაგიური. რაც უფრო არქაულია ჰანგის ორგანიზაციისა და მისი შესრულების ხერხები, მით უფრო მკაფიოდაა მასში გამოხატული უძველესი სარიტუალო-მაგიური ფუნქცია. და პირიქით – გამომსახველობითი საშუალებების გადარჩევის ხანგრძლივ პროცესში თვით სიმღერების სარიტუალო-მაგიურმა დანიშნულებამ განსაზღვრა სიმღერების ასეთი სტრუქტურული ტიპები და მათი ინტონაციური განხორციელების ისეთი ფორმები, რომლებიც ყველაზე მეტად შეეფერებოდა რიტუალის დანიშნულებას.

აქამდე ჩვენი მსჯელობის საგანს შეადგენდა ჩრდილოეთ და სამხრეთ პოლესიეს სტილურად ურთიერთსაპირისპირო სასიმღერო მაგალიტები. გარდამავალ ტერიტორიებზე სარიტუალო რეპერტუარის ბგერათსიმაღლებრივ შუალედურ, შესაძლოა, ჰიბრიდულ ფორმებს შორის გამოიყოფა:

- მელოდიები ერთი კილოური საყრდენით და ბგერათრიგის ტერციული საფუძვლით, რომელიც ორნამენტული შემღერების საშუალებით კვარტამდე ფართოვდება;

- მელოდიები კვარტული ჩონჩხითა და ერთი კილოური საყრდენით;
- კვარტული მელოდიები ორი კილოური საყრდენით;
- კვინტური მელოდიები ერთი – ქვედა საყრდენით.

ფაქტურის ტიპებთან ამ სტრუქტურების კოორდინაცია და მათი მიახლოებითი გეორგაფიული კუთვნილება ასეთია:

- ერთსაყრდენიანი მელოდიები კვარტული ამბიტუსით, მაგრამ ტერციული საფუძვლით, ქმნიან ბურდონულ წყობასა და დისონანტური ტიპის ჰეტეროფონიას. იმდენად, რამდენადაც, მათი სტრუქტურა წარმოადგენს ტერციული სისტემების გაფართოებულ ვარიანტს, ასეთი მელოდიები თავს იყრიან პოლესიეს ჩრდილოეთ საზღვრებთან ახლოს, ხშირად ტერციულ მელოდიებთან მონაცვლეობით;

- კვარტული საფუძვლის მქონე ყველა მელოდია და კვარტაზე ფართო დიაპაზონის მოტივები, (ჩვეულებრივ 2-3 კილოური საყრდენით) ყოველთვის წარმოშობს კონსონანტური ტიპის ჰეტეროფონიას. გამოკვეთილი ბგერათრიგის სიტემების მრავალფეროვნების გათვალისწინებით, ვადასტურებთ მრავალხმიანობის ამ სახეობის ფართო გეოგრაფიულ გავრცელებას; ის მოიცავს არა მარტო პოლესიეს დიდი ნაწილს, არამედ უკრაინის სხვა რეგიონებსაც. ჩრდილოეთ პოლესიეშიც კი კონსონანტური ჰეტეროფონია ფიქსირდება ერთეული, მიკროლოკალური წარმონაქმნების სახით.

ორი სასიმღერო-სტრუქტურული დონის ურთიერთკოორდინაციის გამოვლენილ კანონზომიერებებს არღვევს ქვემოთ მოყვანილი გამონაკლისები:

- 1) კვარტული მოცულობის, მაგრამ ტერციული ბგერათრიგული სტრუქტურის სიმღერები, სადაც ორნამენტული ვარიანტების „ბროუნისეული“ მოძრაობა მთლიანად გამოდევნილია ტერციაში ხმების პარალელური მოძრაობით.

შემსრულებელი ქალები ასრულებენ მელოდიის ერთნაირ ვარიანტს თითოეული თავის ფაქტურულ დონეზე ისე, რომ ხმებს შორის ზუსტად წარმოიქმნას ტერცია და უნისონები, ვინაიდან სხვა ინტერვალები გამორიცხულია (მაგ. 4). აქ, მაღალი რეგისტრისა და სიმღერის შესრულების „ქუჩური“ მანერის წყალობით შესაძლოა შენარჩუნდეს სარიტუალო კოლორიტი;

2) დისონირებული კვინტური სიმღერების იშვიათი ნიმუშები, რომლებმაც შედარებით ფართო ბგერათრიგის პირობებში – პენტატორდი კვინტაში – მემკვიდრეობით მიიღეს ვინრომოცულობიანი მოტივების ჰეტეროფონიის პრინციპები. ორნამენტული ვარიანტების ისეთივე თავისუფლება, კონსონანტური თანხმობის მიღწევის სურვილის არარსებობა, რიტმის რუბატული რყევა და აქცენტები მელოდიის ზედა ტონებში, უსასრულოდ გაბმული ფინალური უნისონები, ზედა საფეხურების მიკროინტონაციური ვარირება, გაცილებით ფართო დიაპაზონის მიუხედავად ხმის გამოცემის ისეთივე მყვირალა მანერა... (მაგ. 5).

ეს მაგალითები საშუალებას გვაძლევს გამოვთქვათ ორი ჰიპოთეზა: 1 – **ტერციული ტიპის ჰეტეროფონიის** შედარებით გვიანდელი, ჰეტეროფონიის დისონანტური ფორმების ევოლუციის გზით წარმოშობასა და 2 – **კონსონანტური ჰეტეროფონიის** მიერ იმ ტერიტორიების თანდათანობით „დაპყრობაზე“, სადაც ადრე განუხრელად ბატონობდა ორნამენტულ ვარიანტულობაზე დაფუძნებული მრავალხმიანობის უძველესი ტიპები – ბურდონული წყობა და დისონანტური ტიპის ჰეტეროფონია.

ჰანგების ორგანიზაციის ფაქტურული და ბგერათსიმალეობრივი ყველა შემოგანხილული ფორმა, ჩვენი აზრით, არის პოლესიის მოსახლეობის მუსიკალური აზროვნების განვითარების სხვადასხვა სტადიების დამადასტურებელი. ეს სტადიები „დაილექა“ გამორჩეულად ტრადიციული სოფლების სხვადასხვა სტილის უძველეს სიმღერებში. ადგილობრივი მცოდნეები და სასიმღერო რეპერტუარის შემნახველები არიან მუსიკალური აზროვნების მრავალსტადიური ფორმების მცოდნენი და მატარებლები და ამ ცოდნას ტრადიციულად იყენებენ შესაბამის სიტუაციაში. ისინი არიან უნიკალური მუსიკალური „პოლიგლოტები“, რომლებიც ფლობენ სხვადასხვა მუსიკალურ ენებს – როგორც თანამედროვეს, ისე ნახევრადდავიწყებულსა და უძველესს, „მკვდარსაც“ კი. ამიტომაც, ვიმედოვნებთ, რომ მათი დახმარებით ამ საკითხის შემდგომი შესწავლა საშუალებას მოგვცემს გავაღრმავოთ ჩვენი ცოდნა მუსიკალური გენეზისის სხვადასხვა ასპექტების შესახებ და ნათელი მოვფინოთ პოლესიის თანამედროვე მცხოვრებლების ეთნიკურ ისტორიას.

## შენიშვნები

<sup>1</sup> უნდა აღინიშნოს, რომ აქ მოყვანილი მუსიკალური რეპერტუარი შეიცავს ზოგიერთ ისეთ ნიმუშს, რომელიც არ აკმაყოფილებს ზემოთ ჩამოთვლილ კრიტერიუმებს. როგორც წესი, ეს სიმღერები უფრო გვიანი წარმოშობისაა, ან პოლესიეში სხვა რეგიონებიდან არის შესული. სამეცნიერო დასკვნების კორექტულობისათვის, ანალიზისათვის გამოვიყენეთ მხოლოდ „სუფთა“, ჩვენი აზრით, ტიპური პოლესიური მასალა.

<sup>2</sup> გარდა ამისა, არცთუ იშვიათად გვხვდება ჰეტეროფონიისა და ბურდონული წყობის შერევის ნიმუშები.

მაგალითი 1.

EXAMPLE 1.


Đoñàèüí à (Êèîâ: Ì î ëiñüêâ: Âiëüø àí êà)

[illegible]

მაგალითი 2.

EXAMPLE 2.

Ėĩĩ àà (Êèĩâ: xĩ őĩ î áèëü: Êĩ őĩ ã ä)



*Solo* *Duet* *Tutti*

Хлоп - ці в ле - сє лип - ки де - руть,  
деў - ки ў бо - ру кўєт - кі рўють. Хлоп - ці з ле - су,  
дев - кі з бо - ру да хо - дім - те до - до (-му).

მაგალითი 3.

EXAMPLE 3.

İ âöđîâêà (Êèîâ: İ î ëiñüêâ: Âîëü÷à)



მაგალითი 4.  
EXAMPLE 4.

Āāñī yī èà (Êèiā: Ī ī ēiñüèā: Āiëü÷à)

Scale

Chord

5' 10' 15' 20' 25' 30' 35' 40' 45' 50' 55' 60' 65' 70' 75' 80' 85' 90' 95' 100'

მაგალითი 5.  
EXAMPLE 5.

Āāñī yī èà (Êèiā: xī ōī ī àèèü: Òàðàì òi)

Scale

Chord

5' 10' 15' 20' 25' 30' 35' 40' 45' 50' 55' 60' 65' 70' 75' 80' 85' 90' 95' 100'

**„უსუფთაო სიმღერა“ როგორც ხმელთაშუა  
ზღვის კულტურების ტრადიციული მრავალხმიანობის  
ხმოვანი იდეალის თავისებურება**

წარმოდგენილი ნაშრომი ხმელთაშუა ზღვის აუზის რეგიონში დიდი კულტურული გაერთიანების არსებობის კიდევ ერთი კვლევის ცდას წარმოადგენს, რომელიც ხშირად გვხვდება როგორც სამუსიკისმცოდნეო, ისე მომიჯნავე სფეროს ლიტერატურაში. ამჯერად, ხმელთაშუა ზღვის დიალექტის თავისებურებების განსაზღვრის მცდელობა მიმართულია ტრადიციული პოლიფოკალობის (მრავალხმიანობის) შესწავლისაკენ. მკვლევართა უმრავლესობა ხმელთაშუა ზღვის კულტურული რეგიონის აღმოსავლეთ საზღვრად – ბულგარეთს, ხოლო დასავლეთის საზღვრად – პორტუგალიას მიიჩნევს. ადვილი შესამჩნევია ისიც, რომ კავკასიურ ტრადიციულ სიმღერას მსგავსი თავისებურებები გააჩნია და შეიძლება ისიც ხმელთაშუა ზღვის რეგიონს მივაკუთნოთ.

ერთ-ერთი ძირითადი საკითხია აღნიშნული კულტურების ფარგლებში გაბატონებული პოლიფოკალური ხმოვანი იდეალის მსგავსების აღიარება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იდეა გადმოცემულია ტრადიციულ ხმელთაშუა ზღვის კულტურაში ტერმინით „უსუფთაო სიმღერა“ (ტერმინის „უსუფთაო ცეკვა“ პაროდია, რომელიც ფელიქს ჰოერბურგერმა გამოიყენა ხალხური ინსტრუმენტული პრაქტიკის მიმართ; Hoerburger, 1966:46).

მუსიკალური სპექტაკლების დროს მომღერლები ასრულებენ მუსიკალურ-ვერბალური ტრანსმისიის ჰარმონიულ დეფორმაციებს, ახდენენ აღქმის რეორიენტაციას შესრულებული სიმღერის სხვა თავისებურებებიდან ბგერის შეფერილობაზე.

ასეთ ქმედებას ამართლებს იმ ფაქტის გაგება, რომ საკვლევი კულტურების მრავალხმიანი სიმღერა თავდაპირველად ასოცირდებოდა ადამიანის, როგორც ინდივიდისა და საზოგადოებრივი ჯგუფის წევრის რიტუალურ და ემოციურ სფეროსთან. დღემდე მათ გამოყენებას თან სდევს დიდი ემოციური დაძაბულობის ატმოსფერო და მომღერლები თავს გრძნობენ ტრანსისმაგვარ მდგომარეობაში.

ასეთ ესთეტიკასთან ასოცირებული ფუნდამენტური თავისებურება, რომელსაც შესწავლილი ტერიტორიის მომღერალთა გუნდები მიმართავენ, არის **„ხმოვანების სიუხეშის ეფექტი“** (შთაბეჭდილება, რომელსაც დარტყმებით გამოწვეული ოდნავ განსხვავებული სიხშირის ტონების თანაბგერები ქმნის; Terhardt, 1974: 201; Aures, 1985:268-81). ხმების ორგანიზაციის მრავალნაირი საშუალებებისა და ვოკალურ პარტიებს შორის შიდა კავშირების მიუხედავად, ეს მოვლენა თავს იჩენს გაანალიზებულ მასალაში. ზოგ კულტურაში მას მეტაფორული გზით (emic dimension – emic მოცულობით) მოიხსენიებენ.

ბალკანელები მთლიანად პოლიფოკალური სიმღერას ან ცალკეული ინტერვალების უხეშ ფლერადობას ზარების ხმას ადარებენ. მკვლევართა უმეტესობა ზარების ექსპრესიას აღიქვამს, როგორც მწყემსურ ზარებს. თუმცა, რუდოლფ ბრანდლი ამტკიცებს, რომ შემსრულებლები ამ ზარებში ეკლესიის ზარებს გულისხმობენ (Brandl, 1989:59). ასევე, ბულგარელები უხეშ ფლერად ინტერვალებს აღწერენ, როგორც „გლუვს“ (Messner, 1980:61; Brandl, 1989:63). უმბრიული უხეშად მჟღერი სასიმღერო სტილის სახელი *a vatoccu*, ასევე მოიცავს ზარების ელემენტს. ის მომდინარეობს სიტყვისაგან *toccare* – „დარტყმა“, ან *batocchio* – „ზა-

რის გული“, პორტუგალიელები მრავალხმიან სტილთან კავშირში იყენებენ ტერმინს *vos desafinada* – „დეტონაციური ხმა“. ისინი ამტკიცებენ, რომ ძველი სტილის სიმღერები „დეტონაციურად“ ჟღერს და განსხვავდება იმ ინტერპრეტაციებისაგან, რომლებიც ახალ სტილს ახასიათებს. სიმღერებზე, რომელთა შესრულებაშიც არ მონაწილეობს მეხუთე საფეხურის (კვინტის) მომღერალი ხმა, ჟღერადობას სიუხეშის ელფერს რომ ანიჭებს ამბობენ, რომ მათ არ გააჩნიათ „სინათლე“ და „სული“ (Muszkalska, 1999:196).

მუსიკის თეორიის თანახმად, უხეში ჟღერადობის ინტერვალები გადაწყვეტის გარეშე (განსაკუთრებით სეკუნდები) და ბუნებრივ წყობასთან შერწყმის მაღალი ხარისხის მქონე თანაბგერები აღწერილ სტილში წამოადგენს დისონანსებს. ამის მიზეზია ამ კულტურების შიგნით ბგერათა ისეთი ინტონაციური საშუალებების გამოყენება, რომელიც საშუალებას აძლევს ამ ბგერებს ერთმანეთზე ვერტიკალური განზომილებით იმოქმედონ.

ლიტერატურაში ხშირად მეორდება მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ხმელთაშუა ზღვის კულტურების მომღერლებისათვის დამახასიათებელია უდიდესი ტოლერანტობა ინტონაციის მიმართ. სინამდვილეში, ხშირად გვესმის, რომ შესრულებულ ნაწარმოებში რამდენიმე ტონი შეესაბამება კომპოზიციური სტრუქტურის ბგერათრივის ერთ ერთეულს. ეს გამოწვეულია შემსრულებელთა სურვილით, მოახდინონ ისეთი სიხშირეების მქონე ბგერების ლოკალიზება, რომლებიც მათ უხეში ჟღერადობის ინტერვალების შექმნის საშუალებას მისცემს.

ბალკანური მუსიკალური კულტურების მკვლევრებმა პირველად აღმოაჩინეს ცვალებადი ინტონაციის გამიზნული გამოყენება „მაქსიმალური სიუხეშის“ ეფექტის მისაღწევად. გერალდ მესნერმა ამ ფენომენს „Schwebungsdiaponie“ (Messner, 1980:63) უწოდა. ასეთ სტრუქტურებზე დაფუძნებული საგალობლები აგრეთვე გავრცელებულია კონტინენტური იტალიის ზოგიერთ ნაწილში, მაგრამ ჩვენ გვაქვს ისტორიული მტკიცებულებები, რომელნიც ადასტურებენ მათ ადრეულ არსებობას სიცილიაში (Collaer, 1980). მას ახასიათებს სეკუნდის დომინირება. ვოკალური პარტიების სინქრონიზაცია წარმართება პარალელური თანაბგერების სიხშირეებში გამოჩენილი უხეშად ჟღერადი ინტერვალების მიერ. მუდმივი შეხების წერტილთან, ანუ ბურდონთან, შეერთების შედეგად, კითხვითი ინტერვალები გარკვეულ მკაფიოებას იძენენ. ბალკანეთის ტერიტორიაზე ჩანერილი მცირე და დიდი სეკუნდების გაზომვის შედეგად სხვადასხვა შესრულებებში, ამ ინტერვალების მოცულობა განსხვავდება ბუნებრივი წყობის სეკუნდების ზომებისაგან. ისინი განთავსებულია 54-165 C. ფარგლებში, რაც შედარებით დაბალი სიხშირეა ძირითადი ტონებისა და 500 C-მდე შეესაბამება იმ სეკუნდების ზომებს, რომლებიც მაქსიმალური სიუხეშის შთაბეჭდილებას ქმნიან (Messner, 1980:61; Brandl, 1989:60). ბურდონის არსებობა აადვილებს ინტონაციის განსაკუთრებულობის აღქმას. მელოდიის ყოველი ბგერის სიშორე ძალიან კარგად ისმის. ბურდონს შეუძლია სხვადასხვა ფორმების მიღება: არიტმული ან რიტმული ბურდონი, უძრავი ან ცვალებადი, ერთ- ან ორმაგი ბურდონი, მეორე ან მესამე პატარა ინტერვალზე დაყრდნობით (ალბანეთი). ჩვეულებრივ, ბურდონი ჩნდება იმ მელოდიათა კომბინაციაში, რომელთა უდიდესი ნაწილი სრულდება უფრო შეუზღუდავი ვარიაციით, ვიდრე სტაბილური ფორმის ზუსტი ინტერპრეტაციით. მახვილი შეიძლება დაისვას ან პარალელური თანაბგერების აქცენტირებაზე, ან მელოდიის განვითარებაზე ლინეარულ დონეზე მუდმივი ბგერის ფონის საწინააღმდეგოდ. სიმღერა, რომლის საფუძველიც მეორე ტიპის სტრუქტურებისაგან შედგება, აღმოსავლური მუსიკის ზუსტ ანალოგებს ასახავს. ეს ფაქტი, ალბათ, დაკავშირებულია ბალკანეთის სახელმწიფოს მრავალ-

საუკუნოვან ოკუპაციასთან თურქეთის მიერ. ბურდონული ხმების სახელწოდებების *iso*, *ison*, *isocrates* და ბიზანტიური ნევმური ნოტაციის დამთხვევა კი ბიზანტიის გავლენას ასახავს.

ჟღერადობის სიუხვე გვხვდება აგრეთვე ბალკანეთს გარეთ სხვა კულტურების სიმღერებში – კონტინენტურ იტალიაში, სიცილიაში, კორსიკასა და პორტუგალიაში. სარდინია, სადაც ეს საშუალება არ გამოიყენება, გამონაკლისს წარმოადგენს. იქ მრავალხმიანი კონსტრუქციები ხასიათდება პარალელური მოძრაობის დომინირებითა და ისეთი სტრუქტურული კონსონანსების ცენტრალური ადგილით, როგორიცაა პრიმა, ოქტავა, კვინტა, კვარტა, ტერცია და მაჟორული და მინორული სამხმოვანებები. ამ თანაბგერებს ახასიათებს სიუხვეში რეალურ შესრულებაში. შემსრულებლები მღერიან მათ, როგორც თავიანთ ეკვივალენტებთან შედარებით ოდნავ მცირეს ან ოდნავ დიდს.

ინტერვალების ჯგუფები ასეთი ინტონირების შედეგად გადაადგილდება და მეზობელ ობერტონებში წარმოქმნის მცირე განსხვავებებს, რომლებიც დარტყმებს იწვევს. ინტერვალების გაზომვა მხოლოდ პორტუგალიის არქაული სტილის საგალობლებთან მიმართებაში ჩატარდა (Muszkalska, Szmal, 1998; Muszkalska, Auhagen, 1998). გამოქვეყნებული ჟღერადი მასალის ანალიზის საფუძველზე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ „ინტონაციური არასტაბილურობა“, რომელზეც მკვლევრები ხშირად მიგვანიშნებენ, ზოგიერთ შემთხვევაში ემსახურება იმ ინტერვალებისა და აკორდების „გაჭუჭყიანებას“, რომელთაც ევროპული პროფესიული მუსიკის თეორია „სრულყოფილად“ მიიჩნევს.

აქედან ვასკენით, რომ მუსიკალური რეალიზაციის პროცესში ტრადიციული ანსამბლების მომღერლები, პროფესიული გუნდების წევრებისგან განსხვავებით, იცავენ ინტერვალის შეფერილობას, რომელიც წარუშლელად დარჩა მათს მემსიერებაში და არა მის მოცულობას. ამგვარად, მელოდიური ბგერათორიგის შესრულებისას დამატებით აკორდების აწყობა შესაძლებელი ხდება ხმათა უმეტესობის ინდივიდუალური შესრულების წყალობით. შემსრულებელთა მზარდ რაოდენობას, რომელიც ბოლო დროს გვხვდება და კარგად ჯდება პროფესიული გუნდების წყობაში, ზემოთ აღწერილი ინტონაციური მანერის გამოყენების დროს მიღწეული სონორული უპირატესობის გაუჩინარებამდე მიყვავართ. ასეთ შემთხვევაში, ინტერვალის ზომა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მისი სონორული თვისებები. უფრო მეტიც, სონორულობის დისონანსური თვისება შესაბამისად იზრდება – ფსიქო-აკუსტიკური კვლევის შედეგების მიხედვით – ხმის სიმაღლის მაღალი ხარისხი, რომელიც ხმელთაშუა ზღვის მთელი ტერიტორიის შემსრულებლებს ახასიათებს (Aures, 1985:283). ეს ფენომენი თან სდევს იმ აღმოჩენას, რომ დაბალი სიმაღლის ბგერებში დომინირებს დაბალი ჰარმონიულობა (Sunberg, 1987). ეს ფაქტი განსაკუთრებულად გამოიკვეთება ბუნებრივ წყობასთან შერწყმის მაღალი ხარისხის მქონე აკორდების შემთხვევაში, რომლებშიც „სიუხვის ეფექტის“ წარმოშობისათვის დამახასიათებელი სიხშირის განსხვავებები შედარებით მაღალი ობერტონების დონეზე ჩნდება.

შემდეგი ელემენტი, რომელიც მნიშვნელოვანია „უსუფთაო სიმღერის“ წყობის რეალიზაციაში, არის ბგერის შეფერილობა, როგორც ცალკეულ ხმაში, ისე მთლიანად. შესწავლილ კულტურებში ჩვენ ვხვდებით ფერების ფართო პალიტრას, მაგრამ მაინც შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ საერთო უპირატესობები მთელს ტერიტორიაზე.

„სიმკვეთრე“ ასევე განეკუთვნება ხმების მახასიათებელს. ეს თვისება თავს იჩენს ბგერათა სპექტრში ცვალებადი ინტერვალების სიუხვის ფორმით (Bismark, 1974). ფსიქოაკუსტიკაში სიმკვეთრეს აყენებენ ხმამაღლობის შემდეგ,

როგორც აუცილებელ ფაქტორს, რომელიც თანაბგერების კონსონანტურობის შემცირებაზე ახდენს ზეგავლენას (Aures, 1985:283). რაც მეტი ცვალებადი ინტერვალი აღმოჩნდება ბგერათა სპექტრში, მით მეტია იმ საშუალებათა რიცხვი, რომლებიც ასეთ კავშირს წარმოქმნის ერთმანეთის ახლოს განლაგებულ ტონებს შორის და რომლებიც დარტყმებად გარდაიქმნება.

მაღალი სიხშირეების ზრდა ხელს უწყობს ამ ფენომენის წარმოქმნას. ამპლიტუდის სპექტრების შედარება, რომელიც თავდაპირველად მოყვარულთა ან-სამბლების, ხოლო შემდეგ მომღერალთა ორგანიზებული ჯგუფების მიერ შესრულებული ბგერებისათვის მიიღწევა, უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ პირველისთვის დამახასიათებელია ბევრად უფრო ფართო სიხშირის დიაპაზონი, ე. ი. უფრო ძლიერი სიმკვეთრე, ვიდრე ამ უკანასკნელისათვის.

ბგერათა სპექტრში შედარებით მაღალი სიხშირეების არსებობას „სიუხემის ეფექტის“ გამაძლიერებელი კომპონენტების უფრო ღრმა ჰარმონიული ტონების ურთიერთკავშირამდე მივყავართ. აკორდების რეალიზაციის სპექტრული ანალიზი ადასტურებს ძირითადი ტონის სუსტად გამოკვეთის ფაქტს და ენერგიის კონცენტრაციას ვიწრო სიხშირის ზოლზე მის ზემოთ. ეს ნიშნავს, რომ ალქმა აკორდების ძირითადი კომპონენტების ტონებიდან გადატანილია.<sup>2</sup>

ბევრ სტილში ვხვდებით ხმებისთვის არაბუნებრივი შეფერილობის მინიჭებისა და მათი არაბუნებრივ რეგისტრში გამოყენების შემთხვევებს. ალბანურ საგალობლებში გვხვდება ბგერის ჟღერადობის დამატებითი „გაჭუჭყიანება“ ხორხისმიერი ტემბრის დახმარებით, თუმცა თვით მთავარი ინტერვალი – მეორე – ისედაც უხეში ჟღერადობისაა. სარდინიული „ტენორების“ შემთხვევაში, მიუხედავად იმისა, რომ მთავარი აკორდი, რომელიც გუნდის მიერ იმღერება, მაჟორული სამხმოვანებაა, მსგავსი შედეგი მიიღწევა ორი ხორხისმიერი ხმის მიერ, რომლებიც ორმაგ ბურდონს ასრულებენ მეხუთე საფეხურზე. სარდინიაში ამ ხმების ჟღერადობას საძოვრებზე მოხალახე ცხოველთა ხმებს ადარებენ.

ვოკალური კოლექტივები იტალიასა და ალბანეთიდან მსგავს ბგერით ეფექტს ნახევრად მოკუმული პირით სიმღერის შედეგად აღწევენ. ხმის გამოცემის ასეთი გზა შემსრულებლებს ცვალებადი ინტერვალების სელექციის საშუალებას აძლევს. სასიმღერო ხმების ზედმეტად მაღალი რეგისტრი შესწავლილი სტილების უმეტესობაში ყურადღებას იპყრობს.

„უსუფთაო სიმღერის“ შთაბეჭდილება უმეტესად სპეციფიკური არტიკულაციის საშუალებით მიიღწევა. ცალკეული ბგერები მოქმედებენ როგორც „არამკაფიო, ბუნდოვანი“, როცა ისინი ერთიანდებიან ლეგატოში, რომელიც ხშირად გლისანდოში გადადის. დაღმავალი გლისანდო გამოიყენება ყველა სტილში სტროფის ბოლოს. მელოდიის ძირითადი ბგერებიდან ამოვარდნა, უფრო ხშირად ფინალებში, ასევე საერთო მახასიათებელია. ისინი ატარებენ ისეთ სახელწოდებებს, როგორიცაა *izvikvanje*, *ikanje* ან *rucanje*, გამოყენებული მარცვლების მიხედვით. დაღმავალი გლისანდო ხშირად მოყვება ნახტომს, რომელიც შეიძლება უკავშირდებოდეს ხმის არაბუნებრივ ცახცახს. რიტუალურ საგალობლებში (მაგ. ბულგარულ სიმღერებში *na atzane*) ტრემოლო მოგვაგონებს ქათმის კაკანს, რაც ალბათ საკრალური ცხოველების ხმას გამოხატავს (Czekanowska, 1993:13).

კიდევ ერთი მოქმედება, რომელიც მელოდიის მსვლელობაში ჩარევასთანაა დაკავშირებული, არის მისი რედუქცია (შემცირება). შემსრულებლები ამოკლებენ მელოდიის ნაწილებს ემოციური დაძაბულობის ზრდის მომენტში და იზლუდავენ თავს ცალკეული მოტივებისა და ბგერების რეალიზაციის ექსტრემალურ პირობებში. ეს ფენომენი თავს იჩენს ძირითადად სარდინიელთა და ალბანელთა სიმღერებსა და საგალობლებში.



„უსუფთაო სიმღერის“ შთაბეჭდილება უფრო მძლავრადაა გამოკვეთილი საგალობელთა რიტმული შრეების გამოყენებაში. უხეში ჟღერადობის თანაბგერებს აგრძელებენ, ჭიმავენ, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ისინი ნაწილების ბოლოში გვხვდება (პორტუგალია). ცალკეული აკორდების იზოლირება გრძელი რიტმული სიდიდეების წყალობითა და პაუზების დახმარებით ტიპური თვისებაა კორსიკის, სარდინიის, სიცილიისა და სამხრეთ იტალიის საგალობლებისათვის. პაუზები ხშირია მელიზმებს შიგნით და დისონანსების შემდეგ.

სიტყვიერი ტექსტი ქმნის ცალკეულ ბგერით ფენას მისი სპეციფიკური ფონეტიკური თვისებების წყალობით. ეს თვისებები, როგორც პოეტური ფორმის დაშლა რამდენიმე სიტყვად ან მარცვლებად დასაწყისში, ბოლოში ან სიტყვებს შიგნით, ბგერის თვისებების გამოხატვას ემსახურება. შერჩეული ხმოვანების ექსპოზიცია იწვევს განსაკუთრებული სიხშირეების ზრდას ბგერათა სპექტრში, რომელიც ამ ხმოვანების განმასხვავებელ ტემბრს შეესაბამება. ასეთი გზით ტექსტი ბგერის სიუხემის შთაბეჭდილების შექმნაშიც მონაწილეობს.

შემთხვევითი დამახასიათებელი ნიშანი არც ანსამბლების დაწყობაა: მომღერლების მაქსიმალური კონცენტრაცია წრეში, ნახევარწრესა ან რიგებში, რომელთაგან თითოეული ორი ან მეტი ადამიანისაგან შედგება. მღერის პროცესში, შემსრულებლები ხშირად იხრებიან ერთმანეთისაკენ, ლოყასთან ან ყურთან ახებენ ერთმანეთს ხელს. ხმათა ასეთი განაწილება სივრცეში ხელს უწყობს ბგერათა ისეთ გავრცელებას, როცა ისინი ორივე ყურს ერთდროულად მიენოდება. ეს დარტყმების წარმოქმნის აუცილებელი პირობაა.

„უსუფთაო სიმღერის“ ჟღერადი იდეალი და მისი რეალიზაციის ხერხები ხმელთაშუა ზღვის აუზის რეგიონის ტრადიციულ მრავალხმიანობას პროფესიულის საპირისპირო მოვლენად აქცევს. ამ უკანასკნელის შემთხვევაში, დაძაბულობა რეგულირდება მაღალი სიხშირის ბგერის დახმარებით და შესრულება მაქსიმალური ინტონაციური სინქრონიზაციის შექმნა, აღდგენა და აღქმა ინტელექტის მნიშვნელოვან ჩართვას მოითხოვს. ტრადიციული სიმღერის სონორიზმი ინტუიციის მეშვეობით წარმართული და გარკვეულწილად ემოციური ზეგავლენით ჩამოყალიბებული ელემენტების ურთიერთქმედების შედეგს წარმოადგენს.

## შენიშვნები

<sup>1</sup> განხილულ აკორდთა სპექტრები ეხება მხოლოდ განსხვავებებს ჰარმონიული ტონების სიხშირეში მეხუთე საფეხურსა და ოქტავაში, რომლებიც ე. წ. კონსონანსურ ინტერვალებში (ფსიქო-აკუსტიკური მნიშვნელობით) გადაფარავს, პორტუგალიურ სიმღერებში მიაღწევს უმეტესად 25Hz-ს მეხუთეში და 18Hz-ს ოქტავაში (Muszkalska, Auhagen, 1999).

<sup>2</sup> ადეკვატური კვლევა აწარმოეს: Messner, Brandl, Muszkalska, Szmal.

### Notes

<sup>1</sup> The analysed spectrums of accords consider only differences in the frequency of the harmonic tones of the fifth and the octave, which in so-called consonance intervals (in the psycho-acoustic sense) would overlap, reaching in Portuguese chants upon numerous occasions 25 Hz in the fifth and 18 Hz in the octave (Muszkalska & Auhagen, 1999).

<sup>2</sup> Adequate research was carried out by Messner, Brandl, Muszkalska and Szmál.

### References

- Aures W. (1985). Ein Berechnungsverfahren der Rauigkeit. *Acustica* 58.
- Aures W. (1985a). Der sensorische Wohlklang als Funktion psychoakustischer Empfindungsgrößen. *Acustica*, 58.
- Bismarck G. (1974). Timbre of Steady Sounds: A Factorial Investigation of its Verbal Attributes. *Acustica*, 30.
- Brandl R. M. (1989). Die Schwebungs-Diaphonie - aus musikethnologischer und systematisch-musikwissenschaftlicher Sicht. In: ed. C. Eberhardt, G. Weiß, *Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa*. Regensburg.
- Collaer P. (1980). *Musique traditionnelle Sicilienne*, vol. 1, 2. Tervuren.
- Czekanowska A. (1993). Instrumenty analizy literackiej a interpretacja słowiańskiej pieśni ludowej. *Muzyka*, 3-4.
- Hoerburger F. (1993). *Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik*. Erlangen 1966.
- Messner G. F. (1980). *Schwebungsdiaphonie in Bistrica*. Tutzing.
- Muszkalska B., Szmál C. (1998). Analiza widmowa wielodzwiękowych w tradycyjnych śpiewach kultur śródziemnomorskich. In: *XLV Seminarium OSA, Poznań-Kiekrz 1998*, vol. 2. Poznań.
- Muszkalska B., Auhagen W. (1999). *W poszukiwaniu ginącego brzmienia. Problem intonacji i barwy w portugalskich śpiewach wielogłosowych*. In: ed. A. Rakowski, *Studia nad wysokością i barwą dźwięku*. Warszawa.
- Muszkalska B. (1999). *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego*. Poznań.
- Terhardt E. (1974). Perception of periodic sound fluctuations (Roughness). *Acustica* 30.

### სამონადირეო ტრადიციების ასახვა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში

საქართველოში მონადირეობის ინსტიტუტს უძველესი ტრადიციები გააჩნია. ამასთან, ისტორიული ცნობებით, იგი განსაკუთრებით საქართველოს მთიან ზოლში ყოფილა განვითარებული და ეს ბუნებრივიცაა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ კლდოვანი რელიეფისა და მკაცრი კლიმატური პირობების გამო, მთაში თავის რჩენის ერთ-ერთი მთავარი წყარო გარეული ნადირის ხორცი და გარეული მცენარეულობა იქნებოდა, განსხვავებით ბარისაგან, სადაც შედარებით რბილი ჰავისა და ნოყიერი ნიადაგის წყალობით, მინათმოქმედება უფრო აქტიურად განვითარდა.

ამჟერად ჩვენი ყურადღების ცენტრშია დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთი მაღალმთიანი კუთხე – სვანეთი, სადაც მონადირეობა უახლოეს წარსულშიც კი მეურნეობის ქმედითი დარგი იყო, რაც თავისთავად მეტყველებს მისი ტრადიციების სიცოცხლისუნარიანობასა და სიმტკიცეზე ამ კუთხეში; შესაბამისად, სვანური ფოლკლორი მდიდარია სამონადირეო ეპოსის მხატვრული ნიმუშებით ლექსების, თქმულებების, სიმღერების, ზღაპრების, ანდაზების, გამოცანების, ლოცვებისა თუ სხვა სახით.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია სამონადირეო ეპოსის იმ შტოს წარმოჩენა, რომელმაც თავი სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში იჩინა. მხედველობაში გვაქვს სიმღერები, რომლებიც აქ უმთავრესად სამონადირეო სიმღერა-ფერხულების სახით არიან წარმოდგენილნი და რომლებიც ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში, ჩვენი აზრით, სათანადოდ არ არის შესწავლილი. ამ ეტაპზე გამოკვლევის მიზანია, სვანური სამონადირეო ტრადიციების მიმოხილვა და მათთან დაკავშირებული სიმღერა-ფერხულების ზოგად კანონზომიერებებზე დაკვირვების საფუძველზე სვანური სამონადირეო ფოლკლორის არქაულობის წარმოჩენა. ეს ნარკვევი მომავალი ვრცელი გამოკვლევის საწყის ეტაპს წარმოადგენს, ამიტომ, ხშირ შემთხვევაში ვიფარგლებით პრობლემატიკის მინიშნებითა და საკითხების დასმით.

ნადირობას მთელ საქართველოში და, განსაკუთრებით სვანეთში, ოდითგანვე „წმინდა“ საქმედ მიიჩნევდნენ. „წმინდად“ ითვლებოდა ასევე სანადირო ადგილები და ზოგიერთი ნადირიც“ (ვირსალაძე, 1964:26). ამიტომ ნადირობის წინა დღეებში მონადირეს თავი „წმინდად“ უნდა შეენახა: მას ეკრძალებოდა ბილწისიტყვაობა, ქალთან სიახლოვე, არ შეეძლო საგზლად ხორცის ან ქონის წაღება, სამაგიეროდ აუცილებლად მიჰქონდა დედის ან ცოლის გამომცხვარი რიტუალური პური, რომლის ზედაპირზე მზის სხივები იყო გამოსახული. პირველ კლდესთან მისული სვანი მონადირე სანთელს აანთებდა, ილოცებდა – „ღმერთო, მშვიდობიანად დამაბრუნე სახლში, მარჯვენა დამილოცე, დალი“ და პურს შეჭამდა. დალი, ქართველთა წარმართული პანთეონის ერთ-ერთი წარმომადგენელი, სვანების წარმოდგენით, ნადირთ პატრონი ულამაზესი ქალი იყო, რომელსაც ნადირობის წინ მონადირე ილბალს შესთხოვდა, ნადირობის შემდეგ კი წყალობისათვის მადლობის ნიშნად მოკლული ნადირის გულ-ღვიძლს სწირავდა. ზოგიერთი წარმოდგენით, ნადირთ პატრონს სხვადასხვა ცხოველად ქცევის უნარი შესწევდა, რომელიც გარკვეული ნიშნით იყო გამორჩეული (ტყავის შეფერილობით, რქების ზომით და ა.შ.). თუ მონადირე შემთხვევით ასეთ ნადირს მოკლავდა, დაღუპვა არ ასცდებოდა. ასევე სვანური თქმულებების მი-

ხედვით, დალი მეტად მაცდური არსება იყო, რომელიც მომხიბლავ მონადირეს სიყვარულის გაზიარებას აიძულებდა, შემდეგ კი თავისი მოთხოვნების შესრულებას ავალდებულებდა, რაც გამოიხატებოდა მათი ურთიერთობის საიდუმლოდ შენახვასა და სიცოცხლის ბოლომდე ნადირთ პატრონის ერთგულებაში. ამის საფასურად მონადირე ნადირობაში საუკეთესო ილბალს მიიღებდა, პირობის დარღვევის შემთხვევაში კი იგი განწირული იყო. სწორედ ამგვარი თქმულებების საფუძველზეა შექმნილი სვანური საფერხულო სიმღერები: „ბაილ ბეთქილ“, „ბეთქან კუცა“, „ბეთქანი“, რომელიც განთქმული სვანი მონადირის – ბეთქილისა და ნადირთ პატრონის – დალის სასიყვარულო ისტორიასა და ბეთქილის ღალატის გამო მისი ტრაგიკულად დაღუპვის ამბავს გადმოგვცემს.

ერთი სვანი მოხუცი მონადირის თქმით, „ბედნიერი მონადირე ათასზე მეტ ნადირს მოკლავს თავის სიცოცხლეში, თუ მას წმინდად უჭირავს თავი და ნადირთ პატრონს არ აწყენინაო“ (ნიჟარაძე, 1886:238). ასეთი მონადირე საზოგადოების პატივს იმსახურებდა და ხალხი მას გმირად აღიარებდა. ერთ-ერთი ასეთი სახელგანთქმული მონადირისადამია მიძღვნილი სვანური ფერხული „ლემჩილ“ (სიტყვასიტყვით – „დასაბერებელი“), რომელიც მონადირე გიორგის სიმაძაცისა და სიმარჯვის შესახებ მოგვითხრობს.

ბ. ნიჟარაძის გადმოცემით, სვანეთში დალის გარდა, ნადირობაში გამარჯვებას მონადირე წმინდა გიორგისა და აფსატს შესთხოვდა, მ. ჩიქოვანის მასალებით კი, სვანეთში ნადირი ოთხ ჯგუფად იყო გაყოფილი და თითოეულ მათგანს თავისი მფარველი ჰყავდა: „1. შიშველი მთის ნადირი (ირემი, შველი, არჩვი, ჯიხვი), რომელსაც ქალღმერთი დალი მფარველობდა; 2. ტყის მხეცები (დათვი, მელა, კვერნა, მაჩვი), რომელთაც „ტყის ანგელოზი“ („ცხეკიმ აგელვეზ“) მფარველობდა; 3. მგელი, რომელსაც წმინდა გიორგი განაგებდა; 4. ფრინველები და თევზები, რომელთაც „აფსატი“ მფარველობდა“ (ჩიქოვანი, 1947:62). ცხადია, მონადირემ წმინდა გიორგისადმი მიმართვა საქართველოში ქრისტიანობის შემოსვლის შემდგომ დაიწყო. ეს წმინდანი ქართველებმა თითქმის ღმერთის დონეზე აიყვანეს და ზოგიერთი გადმოცემის თანახმად, დალის წინააღმდეგაც კი აამხედრეს.<sup>1</sup> ასე, მაგ: სვანურ საფერხულო სიმღერაში „მონადირე ჩორლა“, რომელიც, მეცნიერთა აზრით, „ბეთქილისა და დალის სიუჟეტის გვიანდელ ვარიაციას წარმოადგენს“ (ვირსალაძე, 1964:118), მონადირე ჩორლა დახარბდა და ერთის ნაცვლად სამი საუკეთესო ჯიხვი მოკლა. სვანური რწმენის თანახმად, მონადირეს ზომიერების გრძნობა არ უნდა დაეკარგა, რომ ღვთაება არ განერისხებინა. სწორედ ამის გამო, დალი სჯის ჩორლას, თუმცა აქ სიუჟეტში მოულოდნელად ჩნდება წმინდა გიორგი, რომელიც ქრისტეს ერთგული სამსახურისათვის ჩორლას გადაარჩენს, დალის კი „წვიმა-ქუხილს აუტეხს და ზვავ-ნიაღვრებში არევს“ (ვირსალაძე, 1964:119). ამგვარად, ქრისტიანულ ეპოქაში ერთგვარად სუსტდება წარმართული ღვთაების როლი, თუმცა იგი არ კარგავს თავის აქტუალობას, რასაც მოწმობს თუნდაც ის ფაქტი, რომ სვან მონადირეებს დღემდე სჯერათ ქალღმერთ დალის არსებობა. ქართულ სამონადირეო ეპოსში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მითოლოგიურ ძალს – ყურშას, რომელიც მრავალგვარი სახით საქართველოს არაერთი კუთხის (რაჭა, იმერეთი, ქართლი, მთიულეთი) და, მათ შორის, სვანეთის სამონადირეო ეპოსშიც ფიგურირებს. აქაური გადმოცემით, ყურშა ორბის ლეკვია, რომელიც მონადირემ გაზარდა. სვანურ სიმღერაში „ყურშაო“ სწორედ მონადირის გლოვაა გადმოცემული, რომელმაც ეს ერთგული მეგობარი დაკარგა. სვანური „ყურშაო“ „საგუნდო-საფერხული სიმღერას წარმოადგენს და ღრმა არქაულობის ნიშნებს ატარებს“ (ვირსალაძე, 1964:36).

სვანურ სამონადირეო ეპოსში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს უძველეს თქმულებას ხალხის კეთილდღეობისა და ბოროტი ძალების წინააღმდეგ მებრძოლი გმირის – ამირანის შესახებ. როგორც ცნობილია, ეს თქმულება საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში გვხვდება სხვადასხვა ვარიანტების სახით. თუმცა, ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, მისი სვანური ვარიანტი უნდა ჩაითვალოს ერთ-ერთ ძირითადად, რადგან „სვანეთში უკეთ არის შემონახული მოთხრობის უძველესი ხასიათი“ (ჯავახიშვილი, 1960:150). ხალხური გადმოცემით, ამირანი ნადირობის ქალღმერთისა და უბრალო მონადირის შვილია, რომლის დაბადებასთან ერთად დედა იღუპება, „ამირანი კი დედის მემკვიდრეობას აგრძელებს“ (ჩიქოვანი, 1947:95). ა. თათარაძის აზრით, „სწორედ ეს მემკვიდრეობაა საფუძველი იმისა, რომ სვანურ სიმღერას „ამირანის ფერხულს“ „სანადიროს“ უწოდებენ, განსხვავებით სხვა სამონადირეო სიმღერებისაგან, რომელთაგან არცერთი „სანადიროდ“ არ იწოდება“ (თათარაძე, 1976:16). გარდა აღნიშნული სიმღერისა, ამირანისა და დალის დედა-შვილობის შესახებ მოგვითხრობს სვანური საფერხულო სიმღერაც „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“, რომელიც ამ კუთხის ფოლკლორში არაერთი პოეტური და მუსიკალური ვარიანტის სახით არსებობს. საინტერესოდ მიმაჩნია ა. თათარაძის გამოთქმული მოსაზრება „სანადიროსა“ და „დალა კოჯას ხელღვაჟალეს“ შედარების შედეგად მათი საფერხულო მოძრაობების თითქმის ზუსტ დამთხვევაზე, რაც კიდევ უფრო განამტკიცებს აზრს დალისა და ამირანის მემკვიდრეობითი კავშირის შესახებ. ნადირობასთან და ამირანთან დაკავშირებული ფერხულების არქაულობას ქართული ჭედური ხელოვნების იმ ნიმუშებზე დაკვირვებაც ცხადყოფს, რომლებიც ჩვენს ნელთაღრიცხვამდეა შესრულებული. მხედველობაში მაქვს თრიალეთის ვერცხლის თასი (ჩვ.ნ.ალ-მდე II ათასწლეული), თრიალეთის ბრინჯაოს სარტყელი (ჩვ.ნ.ალ-მდე I ათასწლეული) და „ყაზბეგის განძად“ წოდებული ბრინჯაოს ითიფალურ ქანდაკებათა კომპლექსი (ჩვ.ნ.ალ-მდე VII-VI საუკუნეები). პირველ მათგანზე გამოსახულია 23 ცხოველისნიღბიანი არსების წრიული მსვლელობა ერთი ნიღბოსნის გარშემო, რომელიც ფერხულის ყველაზე ადრეულ გამოსახულებად ითვლება; მეორე მათგანზე აღბეჭდილია „ქართული ქორეოგრაფიის „პირველსაწყისი“ – მონადირეთა ცეკვა“ (იაშვილი, 1975:45), რომელიც სავსე მთვარის შუქზე სრულდება; ხოლო „ყაზბეგის განძის“ ფიგურებში დიდი ნაირსახეობითაა წარმოდგენილი საცეკვაო მოძრაობები და ილეთები. შეიძლება ითქვას, რომ, აღნიშნულ ნიმუშებზე აღბეჭდილი სანახაობები, ერთი მხრივ, საქართველოში ოდითგანვე განვითარებული სამონადირეო ტრადიციების მხატვრული ანარეკლია, მეორე მხრივ კი – სამონადირეო ცეკვა-ფერხულის უძველეს წარმოშობაზე მიგვითითებს. საყურადღებოა, რომ თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახულ პროცესიას ტოტემური ცხოველის ატრიბუტებითა და წრის შიგნითა პერსონაჟით მიხ. ჩიქოვანი ნადირობის ქალღმერთ დალის პატივსაცემად შექმნილ საფერხულო წყობის რიტუალად მიიჩნევს; იმავე მკვლევრის აზრით, ბრინჯაოს ითიფალურ ქანდაკებათა კომპლექსი „ამირანის“ მატერიალურ გამოხატულებას წარმოადგენს; ხოლო ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახულ მონადირეთა ცეკვაში მთვარის შუქზე მ. იაშვილი სვანური ცეკვა „შუშპარის“ განსახიერებას ხედავს. როგორც ცნობილია, „შუშპარის“ სახელწოდებით სვანეთში ასრულებდნენ ორი სახეობის ცეკვას – მონადირეთა ცეკვას, რომელიც შრომის პროცესს ასახავდა და რიტუალურ ფერხულს წარმოადგენდა პატივსაცემად“ (გვარამაძე, 1957:7). ეს ღვთაება ლ. გვარამაძის აზრით, მთვარეა, რაზეც თვით ფერხულის სახელწოდება მიგვითითებს: „სიუს“ ანუ „შუმ“ მთვარეს ნიშნავს, „პარ“ კი – ფერხულს“ (გვარამაძე, 1957:6).



ამრიგად, ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ სვანეთში არქაული სამონადირეო და საფერხულო ტრადიციებია შემონახული.

რაც შეეხება სვანური სამონადირეო სიმღერა-ფერხულების შესრულების თავისებურებებს, არქაულობაზე საუბარი ყველაზე ლოგიკურად სწორედ ამ თვალსაზრისით მიგვაჩნია. მათი უდიდესი უმრავლესობა წრიულია და წრეში მხარიმხარ გადაბმული მოცეკვავეების მიერ სრულდება; ანუ შენარჩუნებული აქვს უძველესი მატერიალური კულტურის ძეგლებზე აღბეჭდილი ფორმა. ამასთან, სვანები ფერხულების ყველაზე ადრინდელ ფეხის მოძრაობათა ნაერთს „მურგვალ ჭიშხს“ – „მრგვალ ფეხს“ უწოდებენ. პირველყოფილი სამონადირეო ფერხულის სიმრგვალე, შესაძლოა, ნადირობის სპეციფიკიდან მომდინარეობდეს (ნადირის წრეში, ალყაში მოქცევა), თუმცა ლოგიკას მოკლებული არ არის საუბარი მნათობთა თაყვანისცემის კვალზეც. ფერხული კოლექტიურია თავისი წარმოშობით, ამიტომ უმთავრესად გუნდური შესრულება ახასიათებს<sup>2</sup>. ყველა სვანურ ფერხულს უძღვის დამწყების ფრაზა, მას მოსდევს დიალოგის პრინციპზე აგებული ორპირული შესრულება, რომლის დროსაც პირველი გუნდის ყოველ ფრაზას ზუსტად იმეორებს მეორე გუნდი. განმეორებადობა და დიალოგიურობა, რაც არქაული ხალხური ლექსისათვისაა დამახასიათებელი, ერთი მხრივ, შესანიშნავად ესადაგება ფერხულის ორგუნდოვან შესრულებას, მეორე მხრივ კი, გარკვეულწილად აფერხებს მუსიკალური აზრის განვითარებას, თუმცა დინამიკის ზრდა მუსიკალური ფრაზების განმეორებადობის პირობებში, ტემპის მომატების ხარჯზე ხორციელდება. ხშირად ტემპის მომატებას თან ერთვის ტამისცემაც, რაც ცეკვას მეტ მიზანსწრაფულობას ანიჭებს. ფერხულებთან დაკავშირებით გვერდს ვერ ავუვლით რიტმის როლს, რომელიც ამ სინკრეტულ ჟანრში გაერთიანებული კომპონენტების – მუსიკის, პოეტური ტექსტისა და ქორეოგრაფიის მათგან განსხვავებულ ფუნქციას ასრულებს. გარდა ამისა, ჩემი აზრით, შესაძლებელია საუბარი ერთგვარ რიტმულ „ფორმულებზე“, რომლებიც განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება სვანურ სამონადირეო ფერხულებში და, სავარაუდოდ, მოუხმობს იგივე შეიძლება ითქვას „საფერხულო ფეხის“ შესახებაც. აქაც იკვეთება საერთო მოძრაობები, რომელიც უძველესი უნდა იყოს და ერთ დროს, შესაძლოა, გარკვეული სემანტიკური დატვირთვის მატარებელიც. აღვნიშნავ კიდევ რამდენიმე მომენტს, რომელიც, ზოგადად, სვანური მუსიკალური ფოლკლორის და, ჩემი აზრით, განსაკუთრებით, მისი უძველესი ნიმუშების – სამონადირეო სიმღერა-ფერხულების არქაულობაზე მეტყველებს. ესენია: 1) გლოსოლოგიების სიხშირე; 2) თანხმოვანთა სიჭარბე და მათი გამღერების ფორმა; 3) დაჭიმული, დაძაბული მღერის მანერა; დაბოლოს 4) მრავალხმიანობის ტიპი, რომელიც, აკორდული კომპლექსების სინქრონულ მოძრაობაზეა აგებული. თუ ამას დავამატებთ მონადირეობის ინსტიტუტის საუკუნეობრივ ტრადიციებს სვანეთში და საფერხულო შესრულების ფორმის კულტივირებას საქართველოში ჯერ კიდევ ჩვ.წ.ალ-მდე II ათასწლეულში, ეჭვგარეშეა სამხმიანი სვანური სამონადირეო სიმღერა-ფერხულების არქაული წარმოშობა.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> რაც შეეხება „ტყის ანგელოზსა“ და „აფსატს“, ჩვენს ხელთ არსებულ სიმღერებში ისინი არ ფიგურირებენ.

<sup>2</sup> თუმცა გვხვდება როგორც საგუნდო, ისე სოლო სამონადირეო სიმღერებიც ხალხური საკრავის – ჭუნირის თანხლებით. მაგ. „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“ და „ბაილ ბეთქილ“, თუმცა ეს უკანასკნელი, სავარაუდოდ, მოგვიანებით, საგუნდო ვარიანტების საფუძველზე უნდა შექმნილიყო.

### დამოწმებული ლიტერატურა

გვარამაძე, ლილი. (1957). *ქართული ხალხური ქორეოგრაფია*. თბილისი: ხელოვნება.  
ვირსალაძე, ელენე. (1964). *ქართული სამონადირეო ეპოსი*. თბილისი: მეცნიერება.  
თათარაძე, ალექსანდრე. (1976). *ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები*. თბილისი: განათლება.

იაშვილი, მზია. (1975). *ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის*. თბილისი: განათლება.

ნიჟარაძე, ბესარიონ (თავისუფალი სვანი). (1886). *ოთხი დღე მდ. ენგურის, ცხენისწყლისა და რიონის სათავეებში*. გაზეთი *ივერია*, №238.

ჩიქოვანი, მიხეილ. (1947). *მიჯაჭვული ამირანი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1960). *ქართველი ერის ისტორია*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

MAKA KHardziani

## REFLECTION OF THE TRADITION OF HUNTING IN SVAN MUSICAL FOLKLORE

The institute of hunting has very long traditions in Georgia. According to historical data it seems to have been most highly developed in the mountainous regions of Georgia. Due to the rocky terrain and severe climatic conditions of the Central Caucasian mountain ranges one of the main ways local populations supported themselves must have been the meat of wild animals and wide plants. Unlike them the dwellers of the lowlands, with a comparatively mild climate and fertile soil, facilitated the development of agriculture.

This paper deals with one of the high mountainous regions of Georgia – Svaneti. Hunting here was a very productive branch of economy until the recent times. This should explain the viability and persistence of hunting traditions in this part of Georgia. Svan folklore abounds in examples of hunting epic in the form of poems, legends, songs, fairytales, sayings, puzzles, prayers and so on.

The present work is targeted at studying the branch of the hunting epic, which emerged in Svan musical folklore. Here I mean the songs, which are mainly represented as hunting songs and round dances and which, in my opinion, have not been duly studied in Georgian musicology. Here it is my aim to survey Svan hunting traditions and on the basis of the general features of the songs and round dances connected with hunting to prove how ancient Svan hunting folklore is. As the presented paper is the initial stage of future comprehensive research on this subject I will limit myself to referring to a few important problems and raise some questions.

From early times throughout the whole territory of Georgia and in Svaneti in particular hunting has always been considered “a sacred” activity, “so have the hunting sites and some animals” (Virsaladze, 1864:26). For a few days preceding hunting Svan hunter had to keep himself “pure”: he was not allowed to use obscene words, to sleep with a woman or take meat and lard with him. He was to take a loaf of ritual bread baked by his mother or wife. On the upper crust of the bread the rays of the sun were represented. A Svan hunter when approaching the first rock lit a candle and said the following prayer, “Oh, God, allow me to return home safe and sound. Confer Thy blessing on my right hand, *Dali*”. To Svans *Dali* was one of the main representatives of the Georgian pre-Christian pantheon. She was represented as a very beautiful woman, the goddess of wild animals. Before hunting the hunter would asked her for luck, and after hunting he would sacrifice to her the heart and liver of the killed animal as a token of his gratitude. Some thought that *Dali* could turn into different animals which were distinguished by a special mark (color of their skin, size of the horns etc.). If, by chance, the hunter killed such an animal, he was doomed to death. Also, according to Svan oral traditions, *Dali* was a great temptress who made a handsome hunter share her love and subsequently ordered him to satisfy her demands, which meant keeping their relations secret and to be devoted to her till the end of his life. In return the hunter enjoyed the best of luck in hunting, but if he did not keep the promise, he was doomed. It is on the basis of such legends that the Svan round dance songs *Bail Betkil*, *Betkan Kutsa* and *Betkani* were created. They narrate the love story of *Betkil*, a famous Svan hunter and the mistress of the wild animals *Dali*. *Betkil* died a tragic death because he had betrayed *Dali*.

As one old Svan hunter says, “A lucky hunter may kill more than a thousand animals in his lifetime if he keeps himself pure and never offends the owner of the wild

animals" (Nizharadze, 1886:238). Such a hunter was highly respected and was considered a hero. The Svan round dance *Lemchil* (Growing Old) is dedicated to such a hunter. It tells of the courage and skill of the hunter *Giorgi*.

According to B. Nizharadze, besides *Dali* the Svan hunter also asked St George and *Apsat* for successful hunting. M. Chikovani writes that in Svaneti the wild animals were divided into four groups: "1. wild animals of bare rocks (deer, roe, chamois and aurochs), which were protected by the Goddess *Dali*; 2. wild forest animals (bear, fox, marten, badger), protected by the forest angel" (*tskhekish agelvez*); 3. The wolf, protected by St George; 4. Birds and fishes, protected by *Apsat*" (Chikovani, 1947:62). It is clear that the hunter must have begun appealing to St George after the Conversion of Georgia into a Christian country. Georgians elevated this saint almost to the level of God and according to some legends they even made St George oppose *Dali*.<sup>1</sup> For instance in the Svan round dance song *Monadire Chorla* (The Hunter *Chorla*), which, according to scholars, "is a later variant of *Betkil* and *Dali*'s story" (Virsaladze, 1964:118), the hunter *Chorla*, unable to suppress his greed, kills three beautiful chamois instead of one. In the Svans' minds he should have known where to stop in order not to infuriate the deity. That is why *Dali* punishes *Chorla*, though St. George, suddenly emerging in the plot, saves *Chorla* for his devotion to Christ, but against *Dali* he "calls forth thunder and lightning mixing them with landslides and torrents" (Virsaladze, 1964:119). Thus, the role of the Pagan deity is somewhat weakened in the Christian epoch, though she never loses her influence completely. This is shown by the fact that Svan hunters still believe in the existence of *Dali*.

The Georgian hunting epic gives an important place to a mythological dog named *Qursha*, which appears in various aspects in the hunting epic of many provinces of Georgia (Racha, Imereti, Kartli, Mtiuleti) and in the Svan hunting epic among them. As the local tradition has it, *Qursha* is a pup of an eagle brought up by a hunter. In the Svan song *Qurshao* the hunter mourns over his devoted friend whom he had lost. The Svan *Qurshao* is a round dance song bearing the features of antiquity (Virsaladze, 1964:36). A significant place in the Svan hunting epic is occupied by an ancient legend about *Amirani*, a hero fighting against evil forces for the welfare of the people. As it is well known there are different variants of this legend in almost all the provinces of Georgia. However some scholars expressed the view that the Svan version should be considered one of the most important because "the ancient character of the story is better preserved in Svaneti" (Javakhishvili, 1960:150). As popular tradition has it, *Amirani* is the son of the pagan Goddess of Hunting (*Dali*) and a common hunter. *Amirani*'s mother died in childbirth, *Amirani* continued his mother's deeds (Chikovani, 1947:95). In A. Tataradze's opinion it is because of his devotion to his mother's deeds that the Svan song *Amirani's Perkhuli* is also called *Sanadiro* (a hunting song) unlike other hunting songs none of which is called *sanadiro* (hunting) (Tataradze, 1976:16). Apart from the above-mentioned song another Svan round dance song *Dala Kojas Khelghvazhale* also tells of *Amirani* and *Dali*; it has many musical and poetic versions in the folklore of this province of Georgia. I think that after A. Tataradze's comparing *Sanadiro* and *Dala Kojas Khelghvazhale* with each other we should underline the almost exact coincidence of the round dance movements, which corroborates the opinion about the hereditary links between *Dali* and *Amirani* still further. The ancient character of the round dances connected with hunting and *Amirani* is also confirmed by the study of the specimens of Georgian folk metal work created in ancient times. Here I mean the chased silver goblet from Trialeti (2nd millennium BC), the bronze girdle also from Trialeti (2nd millennium BC), and a set of bronze phallic male figures called "the Qazbegi Hoard" (7<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> centuries BC). The first shows a ritual procession of

persons wearing animal masks around another masked figure. It is considered to be the very first representation of the round dance; on the other "the original source of Georgian choreography 'Hunters' Dance' is depicted" (Iashvili, 1975:45). It is performed in the moonlight; the figures of the Qazbegi hoard represent a great variety of dancing movements and techniques. It may be said that on the one hand these pictures are an artistic representation of the hunting traditions existing in Georgia since times immemorial, on the other hand they confirm the ancient character of the emergence of hunting round dances. In M. Chikovani's opinion the procession with the attributes of a totem animal and the person within the circle depicted on the Trialeti goblet is a ritual of a round dance created in honour of *Dali*, the Goddess of hunting. He also thinks that the set of bronze phallic figures is a material representation of the *Amirani* epos; as for the dance of the hunters performed in the moonlight which is depicted on the bronze girdle, M. Iashvili thinks that it is the Svan dance *Shushpari*. As it is known two dances by the name of *shushpari* were performed in Svaneti – the hunters' dance depicting the process of working and a ritual round dance in honour of a pagan deity (Gvaramadze, 1957:7). In L. Gvaramadze's opinion this deity is the moon which is referred to by its name: *sius* or *shush* meaning the moon, *par* meaning a round dance" (Gvaramadze, 1957:6). Thus proceeding from what has been mentioned above it may be said that Svaneti has preserved very ancient hunting and round dance traditions.

As for the characteristic features of the performance of the hunting songs and round dances it would be most logical to discuss their ancient character from this point of view. The great majority of them are circular and are performed by the dancers moving in a circle with their arms embracing one-another's shoulders. Dancers have actually retained the outline depicted on the monuments of ancient material culture. Besides, the Svans call the system of the more ancient leg-movements *murgval chishkhs* (round leg). The circular character of the earliest hunting round dances may have originated from the specific feature of hunting (to catch the animal within a circle, to surround it); though it would not be illogical to speak about the traces of worshipping the celestial bodies. A round dance with a song is a collective activity by its character; hence it is performed in chorus.<sup>2</sup> Every Svan round dance starts with the beginner's phrase followed by a double performance built on the principle of a dialogue, when every phrase of the first chorus is repeated by the other chorus. The repetition and dialogue characteristic of the ancient folk verse is perfectly adjusted to the performance of the two choruses on the one hand. On the other hand it somewhat hinders the development of musical thinking, though when the musical phrases are repeated the dynamics are enhanced at the expense of increasing the tempo, which very often is accompanied by hand clapping which adds fire to the dance. When speaking about round dances it is impossible to ignore the role of rhythm whose function it is to organize the music, poetic text and choreography, the components united in this syncretistic genre. Apart from that, in my opinion, we can speak about a sort of rhythmic "formulae" which most frequently occur in the Svan hunting round dances and presumably have always characterized them (e.g.  $e\ q \setminus q\ q\ ore\ e\ q \setminus e\ e\ q$ ). The same is true for the *saperkhulo pekhi* (leg movements). Here, too, there are identical movements, which are very ancient and even may once have had a definite semantic meaning. I should also underline a few points which refer to the ancient character of Svan musical folklore in general, and of the hunting songs and round dances in particular. 1) frequency of meaningless syllables; 2) abundance of consonants and the practice of their vocalizing; 3) tautness; the tense manner of singing; and finally 4) a type of polyphony based on the synchronic movement of choral units.



At the end I would like to tackle the problem, which has determined my special interest in the Svan hunting round dances. In my opinion, here we deal with the coincidence of the three most important points. They are: 1) century-old traditions of the institution of hunting in Svaneti; 2) cultivating the form of round dance performance in Georgia as early as the 2nd millennium BC and 3) strict three-part singing characterizing the Svan hunting round dances. Together with all the factors mentioned above, taking into account these three points there is no doubt that the Svan round dances accompanied by three-part singing are of ancient origin.

Of course, it is impossible to thoroughly discuss many important issues addressed in this paper. The presented paper is the initial stage of a future comprehensive study on the subject.

### Notes

<sup>1</sup> As for the "forest angel" and *Apsat*, they are not mentioned in the hunting songs known to me.

<sup>2</sup> There are also such hunting songs which are performed both in chorus and solo accompanied by the *chuniri*, a folk instrument; e.g. *Dala Kojas Khelghvazhale* and *Bail Betkil*, though the latter may have emerged later, on the basis of the chorus variants.

Translated by LIANA GABECHAVA

### References

- Chikovani, Mikheil. (1947). *Mijachvuli Amirani (Amiran, Chained to the Rocks)*. Tbilisi: *Tbilisi State University Publishers* (in Georgian)
- Gvaramadze, Lili. (1957). *Kartuli Khalkhuri Koreografia* (Georgian Folk Choreography). Tbilisi: *Khelovneba* (in Georgian)
- Iashvili, Mzia. (1975). *Kartuli Mravalkhmanobis Sakitkhisatvis* (On the Problem of Georgian Polyphony). Tbilisi: *Ganatleba* (in Georgian)
- Javakhishvili, Ivane (1960). *Kartveli Eris Istoria* (History of the Georgian Nation). Tbilisi: *Tbilisi State University Publishess* (in Georgian)
- Nizharadze, Besarion (Tavisupali Svani). (1886). *Otkhi Dghe Mdinare Enguris, Tskhenistsqlisa da Rionis Sataveebshi* (Four Days at the Head-Waters of the Rivers Enguri, Tskhenistsqali and Rioni) Tbilisi. *Iveria* newspaper, #238 (in Georgian)
- Tataradze, Aleksandre. (1976). *Dzveli Kartuli (Svanuri) Perkhulebi* (Old Georgian (Svan) Round Dances). Tbilisi: *Ganatleba* (in Georgian)
- Virsaladze, Elene. (1964). *Kartuli Samonadireo Eposi* (Georgian Hunting Epic). Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian)

**ქართულ ხალხურ-სასიმილო მრავალხმიანობაში  
გაბატონებული მონოტონიური (არაოქტავური) კილოს  
ავთენტური და პლაგალური სახეობების შესახებ**

მოხსენება ძირითადად ეთმობა მრავალხმიან ქართულ ხალხურ სიმღერებში დამკვიდრებული მონოტონიური კილოს ავთენტური ანუ ძირითადი ფორმებისა და ჰიპო-კილოებად წოდებული პლაგალური (დამხმარე) ფორმების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხებს.

თავდაპირველად უნდა განვიხილოთ ქართულ ხალხურ-სასიმილო მრავალხმიანობაში გაბატონებული დიატონიკის სახეობები და მათი შესატყვისი ბგერათრიგული სისტემები. დავასახელოთ ბგერათა რიგების სამი ძირითადი კატეგორია: 1. კვინტური დიატონიკა, რომელიც ემყარება ბგერათა განუხრელი წმინდაკვინტური კოორდინაციის პრინციპს (სქემა 1); 2. კვარტული დიატონიკა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ბგერათა წმინდაკვარტული კოორდინაციის ასევე განუხრელად დაცული კანონზომიერება (სქემა 2); 3. დიატონიკის ამ სახეობათა შერწყმა-შეჯვარების შედეგად მიღებული შერეული წყობის ბგერათრიგი (სქემა 3). მოყვანილი ბგერათრიგების მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სისტემურობა ჩვენ გვესახება მრავალრიცხოვან კილოურ სახეობათა **განზოგადოებული** განხილვის შედეგად მიღებულ საწყისად, რომლის მიხედვით ვანარმოებთ ამ კილოების კლასიფიკაციურ ჯგუფებად გაერთიანებას.

ყოველ ჩამოთვლილ ბგერათრიგულ სისტემათაგანს შეესაბამება ცალკეული ჯგუფი კილოებისა: I. კვინტური დიატონიკის კილოები; II. კვარტული დიატონიკის კილოები; III. შერეული წყობის ორკომპონენტიანი სისტემები, რომლებშიც გამოხატულებას პოვენს კილოს ფორმირების საგულისხმო თავისებურება: მხედველობაში გვაქვს, ერთი მხრივ, წამყვანი ზედა კომპონენტის სახით მოცემული კილოს ძირითადი ფორმის, ხოლო, მეორე მხრივ, დამხმარე ქვედა კომპონენტის სახით გამოვლენილი ჰიპო-ფორმის ფარგლებში შესაბამისად კვარტული და კვინტური დიატონიკის მკაცრად დაცული სისტემების ერთდროული შეთავსების ამსახველი სტრუქტურული ფენომენი (სქემები 7ა, ბ, გ). ჯერ განვიხილოთ მოყვანილი ბგერათრიგული სისტემები.

კვინტური დიატონიკის ფორმირების პროცესში არსებით მნიშვნელობას იძენს ბგერათა რიგის **ცენტრიდანული** გაშლის კანონზომიერება: ზედა მხარე ამ გაშლისა მიმართულია დიეზებისაკენ, ქვედა მხარე – ბემოლებისაკენ. აქ ერთადერთ სტაბილურ სრულყოფილ კონსონანსად გვევლინება წმინდა კვინტა, ხოლო ბგერათთანმიმდევრობის ცენტრიდანული განვითარების თანახმად ცალკეული ტონებიდან შეიმჩნევა დანარჩენი სრულყოფილი კონსონანსების – წმინდა კვარტისა და წმინდა ოქტავის **გაფართოება**, მათ ნაცვლად გამახვილებული დისონანსების – გადიდებული კვარტის (ტრიტონის) და გადიდებული ოქტავის დამკვიდრება.

კვარტული დიატონიკის კვინტურისაგან განმასხვავებელ თავისებურებას წარმოადგენს ბგერათა **ცენტრისკენული** მიზანსწრაფვა: ზედა მხარე ამ მიზანსწრაფვისა მიმართულია ბემოლებისაკენ, ქვედა მხარე – დიეზებისაკენ. აქ ერთადერთ სტაბილურ სრულყოფილ კონსონანსად გვესახება წმინდა კვარტა, ხოლო ბგერათა ცენტრისკენული მისწრაფების თანახმად ცალკეული ტონებიდან აღინიშნება დანარჩენი სრულყოფილი კონსონანსების – წმინდა

კვინტისა და წმინდა ოქტავის **დავინროება**, მათ ნაცვლად შემცირებული კვინტისა და შემცირებული ოქტავის ფორმირება. კვინტური დიატონიკის მახასიათებელი დიდი სეპტიმების საპირისპიროდ კვარტულში დომინირებს შერბილებული მცირე სეპტიმები.

გამოვყოთ კვინტური დიატონიკის კვარტულთან დაპირისპირების მნიშვნელოვანი ასპექტთაგანი: გადიდებული კვარტისა და მისი შემავსებელი მთელტონური ბგერათანმიმდევრობის ინტონაციური სიმახვილე მიეკუთვნება კვინტური დიატონიკის ორგანულ ნიშან-თვისებათა რიცხვს. ამის ნათელსაყოფად საკმარისია გადავხედოთ დიატონიკის ამ სახეობის ბგერათა რიგს, რომელშიაც დომინირებს სწორედ მთელი ტონებისაგან შემდგარი ტეტრაქორდების პერიოდული მონაცვლეობა (სქემა 1, შემოხაზულია ზემოდან), ხოლო ბგერათა ნახევარტონური თანაფარდობა ასრულებს ამ ტეტრაქორდების გამყოფი შუალედის როლს (ამავე სქემაზე შემოხაზულია ქვემოდან). სხვა სურათს გვაძლევს კვარტული დიატონიკა, რომლის შერბილებული ინტონაციურობა გულისხმობს სწორედ გადიდებული კვარტის (ტრიტონის) გამახვილებული დისონანსურობის უარყოფას (სქემა 2.). ამიტომ კვარტული დიატონიკის შემადგენელი კილოები ცნობილია აგრეთვე **უტრიტონო** სისტემების სახელწოდებით. ამასთან დაკავშირებით საჭიროდ მიგვაჩნია საინააღმდეგო კილო-ინტონაციური ცნებების – ერთი მხრივ, ტრიტონულობის, ხოლო მეორე მხრივ, უტრიტონობის დაზუსტება. ჩვენს მიერ ტერმინ „ტრიტონის“ გამოყენება გულისხმობს მხოლოდ გადიდებულ კვარტას, რომლის შევსება გვაძლევს ანჰემიტონურ (მარტოოდენ მთელი ტონებისაგან შემდგარ) ბგერათანმიმდევრობას, რაც არ შეესაბამება ჰემიტონური (ნახევარტონების შემცველი) შემცირებული კვინტის შინაგან წყობას. ამიტომ მართებულად ვერ მივიჩნევთ ფუნქციურად იდენტური ინტერვალური წყვილის სახით გადიდებული კვარტისა და მისი შებრუნების – შემცირებული კვინტის გაერთიანებას, და ტრიტონის, როგორც ამ გაერთიანების აღმნიშვნელი ტერმინის გამოყენების ტრადიციას, გაბატონებულს კლასიკურ მაჟორ-მინორულ სისტემაზე ორიენტირებულ ნაშრომებში.

ყურადღებას ვამახვილებთ ფრიად მნიშვნელოვან გარემოებაზე: ქართულ ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობაში ამ ინტერვალების პრინციპული სხვადასხვაგვარობა აყვანილია მკაფიოდ დაპირისპირებული კილოური კატეგორიების გამყოფი ზღვარის მნიშვნელობამდე: შემცირებული კვინტა ახასიათებს ბგერათა წმინდაკვარტული კოორდინაციის პრინციპზე დამყარებულ უტრიტონო კილოებს; მაშინ, როდესაც გადიდებული კვარტის გამახვილებული დისონანსურობა წარმოადგენს წმინდაკვინტური კოორდინაციის კანონზომიერებაზე დამყარებული ტრიტონული კილოების განუყოფელ კუთვნილებას.

ამავე დროს, დიატონიკის ეს ორი საპირისპირო სახეობა ხასიათდება საერთო ნიშან-თვისებით: ორივე მათგანი მიეკუთვნება არაოქტავური წყობის ბგერათსისტემების კატეგორიას. რა თქმა უნდა, გადიდებული ან შემცირებული ოქტავის დისონანსურობის გამომხატველ ბგერათა თვისობრივი სხვადასხვაგვარობა, რომელიც ახასიათებს შესაბამისად კვინტურსა და კვარტულ დიატონიკას, იწვევს მათი არაოქტავური აგებულების გამახვილებულ აღქმას. ამავე დროს, კილოს ფორმირებისადმი ფუნქციური (და არა აკუსტიკურ-ინტერვალური) პოზიციიდან მიდგომა ცხადყოფს, რომ ორივე ბგერათარიგულ სისტემათაგანში დაცულია დიატონიკის ცნების განმსაზღვრელი მთავარი წინაპირობა: აქ უკვე ყოველი ტონთაგანი ასრულებს ძირითადი ანუ დიატონური საფეხურის ფუნქციას. მათ რიცხვს მიეკუთვნება შესაბამისად, კვინტური და კვარტული დიატონიკის ბგერათარიგულ სქემებზე ასახული **es-e'** გადიდებული ოქტავი-

სა და  $e-es'$  შემცირებული ოქტავის შემადგენელი ბგერები. უწინარეს ყოვლისა, ეს ითქმის კვინტური დიატონიკის კუთვნილი ორკომპონენტიანი კილოური სისტემის –  $F$  ჰიპომიქსოლიდიურ-იონიურის ქვედაშემავალ ტონ მიბემოლზე, რომელიც წარმოადგენს სრულიად დამოუკიდებელ საფეხურს, და არა წამყვანი ზედა კომპონენტის – იონიური კილოს სეპტიმის – ტონ მი-ს ქრომატულად სახეშეცვლილ (დადაბლებულ) ვარიანტს (სქემა 5ა). დიატონურობის ანალოგიურ გამოხატულებად მივიჩნევთ ბგერათა წმინდაკვარტული კოორდინაციის პრინციპზე დამყარებული  $F$ -მიქსოლიდიურ-ეოლიური კილოს ფარგლებში  $a-as$  შემცირებული ოქტავის შემადგენელი ბგერების ურთიერთდამოკიდებულებას. აქ ასევე არ იწვევს ეჭვს კილოს დეციმური ტონის –  $I$  ოქტავის ლა-ბემოლის დიატონური ბუნება, რომელიც ამასთან ერთად გვესახება კვინტურ საყრდენ დო-ბგერაზე დაშენებული ეოლიური კომპონენტის დაბალ სექსტად, და არა ფუძისეული მიქსოლიდიური კომპონენტის ტერციის – მცირე ოქტავის ტონ ლა-ს ქრომატულ სახესხვაობად (სქემა 6ზ).

განმარტებას ითხოვს მესამე სახეობის – შერეული წყობის ბგერათა რიგის ფორმირება, რომლის მთავარ წინაპირობად გვესახება პირველი სახეობის – კვინტური დიატონიკის გამახვილებული დისონანსურობის შერბილებისაკენ მიმართული ტენდენციის არსებობა. ხაზი უნდა გაესვას შემდეგ გარმოებას: ორკომპონენტიან რთულ-შედგენილ სისტემებში ბგერათა წმინდაკვინტური კოორდინაციის პრინციპი ფუნდამენტურ მნიშვნელობას მტკიცედ ინარჩუნებს ჰიპოფორმის სახით მოცემული ქვედა კომპონენტის ჩარჩოებში. მაგრამ ამ უკანასკნელის ფარგლებს გარეთ გასვლისას აღნიშნულ პრინციპს, რიგ შემთხვევებში, ძალა ეკარგება. იგი წინააღმდეგობაში ვარდება წამყვანი ზედა ხმის პარტიაში უტერიტონო ინტონაციის შერბილებული ჟღერადობისადმი მისწრაფებასთან, რაც იწვევს კვინტური დიატონიკის ამსახველ სქემაზე ნაჩვენები  $b-e'$  გადიდებული კვარტის მწვერვალის ანუ  $b-c'-d'-e'$  მთელტონური რიგის ზედა კიდური  $e'$  ტონის დადაბლებას, მის ნაცვლად  $es'$ -ის დამკვიდრებას, რომელიც თავდაპირველად გამოხატულებას პოვებს კვარტული დიატონიკის ამსახველ სქემაზე. ირკვევა ფრიად საინტერესო გარემოება: საკვანძო მნიშვნელობის ტონ  $e$ -ს  $es$ -ით შენაცვლება სრულიად საკმარისია იმისათვის, რათა გამოიწვიოს კვინტური დიატონიკის რთულ-შედგენილი კილოს ზედა კომპონენტის ფარგლებში საპირისპირო კვარტული დიატონიკის შემადგენელი სისტემის ფორმირება.

უნდა გავითვალისწინოთ, რომ პირველი ოქტავის ტონი  $e$  შეთავსებით ასრულებს კვინტური დიატონიკის მახასიათებელი დისონანსების –  $b-e$  გადიდებული კვარტის,  $es-e$  გადიდებული ოქტავის,  $f-e$  დიდი სეპტიმის მწვერვალის როლებს. ამიტომ ამ ერთადერთ ალტერაციულ ცვლილებას, გამოხატულს  $e$  ტონის დადაბლების სახით, თან ახლავს მთელი კომპლექსი ერთობ მნიშვნელოვანი ინტონაციური სიახლეებისა: დასახელებული მკვეთრი დისონანსების ნაცვლად აღინიშნება შერბილებული ინტერვალების – შესაბამისად  $b-es$  წმინდა კვარტის,  $es-es$  წმინდა ოქტავის,  $f-es$  მცირე სეპტიმის და, გარდა ამისა, კვარტული დიატონიკის მახასიათებელი კიდევ ერთი ინტერვალის –  $a-es$  შემცირებული კვინტის ფორმირება (სქემა 3.). საბოლოო ჯამში ამას მოჰყვება წამყვანი ზედა კომპონენტის ფარგლებში გამოვლენილი კილოს ძირითადი ფორმის სახით ახლად შექმნილი კვარტული დიატონიკის, ხოლო დამხმარე ქვედა კომპონენტის ფარგლებში წარმოდგენილი ჰიპო-ფორმის სახით უცვლელად დატოვებული კვინტური დიატონიკის სტრუქტურული პრინციპების შეხამება, რაც იწვევს თვითმყოფი შერეული წყობის რთულ-შედგენილი სისტემების დამკვიდრებას. ამ უკანასკნელთა ცალკე კატეგორიად გაერთიანებული ანალოგების არსებობა

არ აღინიშნება, რამდენადაც ვიცით, არც ერთ სხვა სასიმღერო კულტურათა-განში.

გადავდივართ უშუალოდ ქართულ ხალხურ-სასიმღერო კილოების დახა-სიათებაზე.

შევხვით ამ კილოების ფორმირების ისტორიას. იგი ემყარება არა უმეტეს კვინტური ან კვარტული მოცულობის მელოდიური საქცევების შეკავშირების ლოგიკას, რამაც გამოიწვია ბგერათა რიგის ცალკეული რგოლების სახით ამ საქცევთა კრისტალიზაცია და საბოლოო ჯამში მრავალრგოლიან მონოტონი-კურ სისტემებში აღნიშნული რგოლების გაერთიანება.

რას წარმოადგენს ყოველი ასეთი რგოლთაგანი? იგი ქმნის საფეხურთა დაჯგუფების ავტონომიურ სფეროს, რომელსაც განაგებს ამ სფეროს ფარ-გლებში გაბატონებული საყრდენი ტონი. კილოს საყრდენების განტოტვილი სისტემა, გარდა მთავარი (ტონიკური) საყრდენისა, მოიცავს აგრეთვე პერ-იფერიულ კილო-მელოდიურ ცენტრებს – სამხმიანი სიმღერის ზედა წყვილ ხმაში განლაგებულ კვარტულ, კვინტურ, ოქტავურ ტონებს. მათ რიცხვს ემატე-ბა კვინტურ საყრდენზე დაშენებული, ამ საყრდენის მიმართ ასევე კვინტურ დამოკიდებულებაში მყოფი კილოს ნონა – განვითარებულ გურულ სიმღერებ-ში მაღალი ხმის მელოდიური დაღმასვლების „მწვერვალ-სათავე“ და, ამავე დროს, საწყისი ღერძისეული ვერტიკალის – კვინტონაკორდის ზედა კიდური ტონი (მაგ. 1).

აღსანიშნავია ქართულ ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობაში დამკვი-დრებული ლინეარულ-მელოდიური სპეციფიკა კილოს საფეხურთა შეუღლებ-ისა. აქ გაბატონებული პოლიმელოდიური წყობის პირობებში წამყვანი მნიშ-ვნელობა ენიჭება ინტონაციურ-ინტერვალურ მხარეს ტონიკისა და დამხმარე საფეხურების ურთიერთდამოკიდებულებისა, იმ წმინდა „მელოდიურ გზას“, რომელსაც გაივლის კილოს მთავარი ან ადგილობრივი ცენტრისაკენ მიზან-სწრაფვის პროცესში ესა თუ ის მერყევი ტონი. ამას ემატება არანაკლებ სა-გულისხმო ფაქტორი – საფეხურთა მიზიდულობის *მიმართულება*, რომელიც განაპირობებს ხშირად ზედა და ქვედა დამხმარე საფეხურების გარმოცვაში მყოფი ტონიკური ცენტრისაკენ ამ საფეხურთა დაღმავალი ან, პირუკუ, აღმა-ვალი მისწრაფების მკვეთრად განსხვავებული კილო-დინამიკური ტენდენციე-ბის არსებობას. აქედან გამომდინარე, გამოგვაქვს დასკვნა: ტონიკის მიმართ დაკავებული ინტერვალური პოზიცია, რომლითაც გამოირჩევა ესა თუ ის დამხმარე ტონი, განსაზღვრავს ყოველი მათგანის კილოურ ფუნქციას.

ამისდა მიხედვით იქმნება, ერთი მხრივ, ტონიკიდან ზევით მდებარე, ხო-ლო, მეორე მხრივ, ქვევით მდებარე საფეხურების ფუნქციური გამიჯვნის აუცი-ლებლობა. აღსანიშნავია, რომ ტონიკიდან ქვევით მდებარე მონაკვეთი ჩვეულებ-რივად არ სცილდება ქვედა კვინტური ტონის ზღვარს. სამაგიეროდ, ფუნქციუ-რად დამოუკიდებელი საფეხურების აღმავალი მატება ხშირად სცილდება ზედა ოქტავური ტონის ფარგლებს, მოიცავს აგრეთვე კილოს ნონას, დეციმას, ზოგ-ჯერ უნდეციმასა და დუოდეციმას.

მოკლედ ჰარმონიული ვერტიკალის შესახებ. იგი არის ნაყოფი ხმათა ურთიერთშეთანხმებული ლინეარულ-მელოდიური განვითარებისა, წარმოად-გენს ამ განვითარების წიაღში ჩასახულ მეორად, რეზულტატურ მოვლენას, და არა კილოს წინასწარ ჩაფიქრებულ ფუნქციურ ერთეულს, როგორც ამას ადგილი აქვს მაჟორ-მინორულ სისტემაში.

ორიოდ სიტყვა მელოდიური საწყისის პრიმატის ნიშნით ჩამოყალიბებუ-ლი ქართული ხალხურ-სასიმღერო კილოების ღირსშესანიშნავ თავისებურება-



ზე: ამ კილოებზე დამყარებულ მრავალხმიანობაში დომინირებს თანაჟღერადობათა **სეკუნდურ-მელოდიური** შეერთების წესი. უახლოესი საუკუნეების ევროპული კილო-ჰარმონიული აზროვნების ძირითადი კანონზომიერება – აკორდთა ავთენტიკური (აღმავალკვარტული ან დაღმავალკვინტური) შეერთება საერთოდ არ არის დამახასიათებელი ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერებისათვის; უფრო მეტი: იგი მიეკუთვნება ამ სიმღერების მიმართ სტილისტურად შეუსაბამო მოვლენების რიცხვს (თუ, რა თქმა უნდა, არ მივიღებთ მხედველობაში ქალაქურ სასიმღერო ფოლკლორს, რომელმაც განიცადა ევროპული მუსიკის ამკარა ზეგავლენა). ჩვენი დაკვირვებით, ეს გამოწვეულია პოლიმელოდიურ ფაქტურულ ქსოვილში ბგერათა შემაკავშირებელი **ენერგეტიკული** სანწყისი უდავო პრიორიტეტით. ეს სანწყისი გულისხმობს ერთი ტონიდან მეორეში უპირატესად სეკუნდურ-მელოდიური გადაზრდის ინტენსიურობას, რომელიც არ უტოვებს ადგილს, თუნდაც კადანსებში, თანაჟღერადობათა შეერთების ავთენტიკურ ტიპს.

გარდა ამისა, აქ აღინიშნება აგრეთვე თანაჟღერადობათა ტერციული, უფრო იშვიათად დაღმავალ-კვარტული (პლაგალური) შეუღლება (როგორც ამას ადგილი აქვს ქართლ-კახური სიმღერების მახასიათებელ „რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსში“) – ყველა ის ფორმები, რომლებისთვისაც უცხოა კლასიკური მაჟორ-მინორული სისტემის მახასიათებელ აკორდთა დომინანტურ-ტონიკური მიზანსწრაფვის დინამიკა.

გადავიდეთ ცენტრალურ საკითხზე ჩვენი მოხსენებისა, რომელიც ეხება მრავალხმიანი ქართული ხალხურ-სასიმღერო კილოებისათვის სახელწოდებების მინიჭების, მათი სტრუქტურული კანონზომიერებების დადგენისა და კლასიფიკაციის დღემდე გადაუწყვეტელ პრობლემატიკას. ამ საკითხებში ჩვენ ვემყარებით ტიპოლოგიურად მსგავსი ძეგლებური (საეკლესიო) კილოების გლარეანისეულ ნომენკლატურას, ვიზიარებთ წამყვან კრიტერიუმს ამ კილოების სისტემატიზაციისა. მხედველობაში გვაქვს დამხმარე საფეხურების მიმართ ტონიკური ბგერის **ფარდობითი მდებარეობის** თვალსაჩინო ფაქტორი, რომლის მიხედვით ყალიბდება მონოტონიკური ხალხურ-სასიმღერო კილოების ორი სახეობა: 1. კილოს ე. წ. **ძირითადი ფორმები**. ისინი განისაზღვრებიან ტონიკის მდებარეობით ბგერათა რიგის ქვედა კიდურ წერტილში და, შესაბამისად, ხასიათდებიან დამხმარე ბგერა-საფეხურების **დაღმავალი** მიზიდულობის კილო-დინამიკური ტენდენციით. 2. **ჰიპო-ფორმები**, რომლებიც ყალიბდება დანარჩენ საფეხურებს შორის ტონიკის ამა თუ იმ შუალედური მდებარეობის ნიშნით; უფრო ზუსტად: ეს ფორმები ტონიკას შეიცავს ქვედა შემავალი რგოლისა და ცენტრალური (ტონიკური) რგოლის გადაბმის წერტილში. ამრიგად, ჰიპო-კილოს ტონიკური ცენტრი იმყოფება, ერთი მხრივ, დაღმავალი მიზიდულობის ზედა დამხმარე საფეხურების, ხოლო, მეორე მხრივ, აღმავალი მიზიდულობის ქვედა დამხმარე საფეხურების გარემოცვაში. ეს ცხადყოფს, როგორც უკვე ითქვა, ამ ორი საპირისპირო მიმართულების შემქმნელი საფეხურების **ფუნქციური გამიჯვნის** აუცილებლობას. ტონიკის გარშემო ასეთი სეკუნდურ-მელოდიური მიზიდულობის არეების წარმოქმნა განსაკუთრებით მყარ ხასიათს ანიჭებს ამ უკანასკნელის განმტკიცებას. უწინარეს ყოვლისა, ეს ითქმის მუხლის გაშლის საკადანსო ეტაპებზე უნისონური ფორმით მოცემულ დასკვნით ტონიკაში ხმათა თავმოყრის მომენტებზე, რომელთა ხაზგასმას ხელს უწყობს კიდურ ხმათა საპირისპირო (შემხედური) მოძრაობის დინამიკა, დამახასიათებელი სწორედ მრავალხმიან ქართულ ხალხურ სიმღერებში დანერგული ჰიპო-ფორმებისათვის (მაგ. 2, 3).

გამოვეყნებული კილოს ძირითადი ფორმებიდან ჰიპო-ფორმების წარმომავლობის საკითხი. ძველებური კილოების ერთსახელიან დორიულად და ჰიპოდორიულად, ფრიგიულად და ჰიპოფრიგიულად, ლიდიურად და ჰიპოლიდიურად და ა. შ. დაწყვილების წინაპირობად გვესახება მათი შემაკავშირებელი „წმინდა დიატონიკისა“ და ტონიკური ცენტრების ერთობლიობა. ეს ნიშნავს, რომ ყოველ ჰიპო-ფორმათაგანში შენარჩუნებულია ერთსახელიანი ძირითადი ფორმის მახასიათებელი მაჟორული ან მინორული მიხრილობა, გამოხატული ტონიკასთან III საფეხურის მეტრულად ხაზგასმული თანაფარდობით.

ყურადღებას ვამახვილებთ პრინციპულ გარემოებაზე: კილოს ძირითად და ჰიპო-ფორმებს შორის არსებული გენეტიკური კავშირის საფუძველზე ხორციელდება მათი გაერთიანება ხალხურ-სასიმღერო სისტემების ორკომპონენტთან ჩარჩოებში, რომელთა წამყვანი ზედა კომპონენტის სახით მოცემულია ძირითადი ფორმები, ხოლო დამხმარე ქვედა კომპონენტის სახით – ჰიპო-ფორმები.

გადავიდეთ ქართული ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობის კილოების კლასიფიკაციის საკითხებზე.

კვინტური (ტრიტონული) დიატონიკის კილოთა კატეგორიას მიეკუთვნება იონიური, დორიული, ფრიგიული, ლიდიური აგრეთვე ჰიპოლიდიური, ჰიპომიქსოლიდიური, ჰიპოეოლიური, ჰიპოლოკრიული სისტემები (სქემები 4ა,ბ,გ, და ა. შ.). ქართულ ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობაში გამოყენებას პოვებს თითქმის ყოველი მათგანი. გამოწვევის წარმოდგენს ლიდიური კილო, რომელიც დამოუკიდებელი სახით აქ საერთოდ არ გვხვდება. სამაგიეროდ, წამყვანი ელემენტის სახით ლიდიური ინტონაცია განაგებს დასახელებულ ჰიპოლიდიურ კილოს (სქემა 4ე).

კვინტური დიატონიკის ფარგლებში კილოს ძირითადი და ჰიპო-ფორმების შერწყმა გვაძლევს აქ დამკვიდრებული ორკომპონენტის სისტემების ოთხ პარალელურ სახეობას, მაგალითისათვის აღებულ F-ჰიპომიქსოლიდიურ-იონიურ, G-ჰიპოეოლიურ-დორიულ, A-ჰიპოლოკრიულ-ფრიგიულ, B-ჰიპოიონიურ-ლიდიურ კილოებს (სქემები 5ა,ბ,გ,დ). უკანასკნელი კილოთაგანის ზედა კომპონენტის როლს ასრულებს ლიდიური კილო, ხოლო ქვედა კომპონენტში – ჰიპო-იონიურში გაუქმებულია ზედა კვარტული ტონი  $es^1$ , რომლის ნაცვლად ძალაში შედის ლიდიური კომპონენტის მახასიათებელი მაღალი მეოთხე საფეხური – ტონი  $e^1$  (სქემა 5დ).

შემდეგი სახეობის – კვარტული (უტრიტონო) დიატონიკის კილოებს მიეკუთვნება მიქსოლიდიური, ეოლიური, ლოკრიული, ჰიპოიონიური, ჰიპოდორიული, ჰიპოფრიგიული. უკანასკნელი განიხილება ოდნავ შეკვეცილი სახით – ზედაოქტავური ტონის გარეშე (სქემები 6ა,ბ,გ და ა. შ.). დიატონიკის ამ სახეობის კილოებიდან ქართულ ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობაში უპირატეს გამოყენებას პოვებს ძირითადი ფორმები. ეს გამოწვეულია აქ წარმოდგენილ ჰიპო-ფორმებში საფეხურთა წმინდა კვინტური კოორდინაციის პრინციპის დომინირების ფაქტით, რომელიც წინ ეღობება საპირისპირო წმინდა კვარტული კოორდინაციის პრინციპზე დამყარებული ჰიპო-ფორმების – ზემოაღნიშნული ჰიპოდორიულის, ჰიპოიონიურის, ჰიპოფრიგიულის თავისუფალ გამოყენებას, ორკომპონენტის კილოების ფარგლებში ამავე კატეგორიის ძირითად ფორმებთან მათ შერწყმა-შეჯვარებას.

მრავალხმიან ქართულ ხალხურ სიმღერებში ყალიბდება შერეული წყობის კილოების სამი პარალელური სახეობა – მაგალითისათვის აღებული f-ჰიპომიქსოლიდიურ-მიქსოლიდიური, g-ჰიპოეოლიურ-ეოლიური, a-ჰიპოლოკრიულ-ლოკრიული სისტემები, რომელთა ზედა კომპონენტების ფარგლებში შე-

საბამისად წარმოდგენილია კვარტული დიატონიკის კილოები – მიქსოლიდიური, ეოლიური, ლოკრიული, ხოლო ქვედა კომპონენტების ფარგლებში – კვინტური დიატონიკის კილოები: ჰიპომიქსოლიდიური, ჰიპოეოლიური, ჰიპოლოკრიული.

დასასრულს, მოვიყვანოთ მაგალითები ხალხურ-სასიმღერო პრაქტიკიდან. მოგვყავს ზოგიერთი მათგანი.

მეგრულ ლირიკულ სიმღერა „შოუ ნანას“ ერთ-ერთ კუპლეთაგანის დასასრულს კონცენტრირებული სახით არის წარმოდგენილი კვინტური დიატონიკის რთულ-შედგენილი კილოების ორი პარალელური სახეობა – ჰიპომიქსოლიდიურ-იონიური და ჰიპოლიდიური. კუპლეთს აგვირგვინებს აღმავალკვარტული მამოდულირებელი კადანსი F-ჰიპომიქსოლიდიურ-იონიურიდან B-ჰიპოლიდიურში (მაგ. 2. ტაქტები 4-5).

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ნაწყვეტი კიდეც ერთი მეგრული ლირიკული სიმღერიდან „ჩქიმ ტორონჯი“ (მაგ. 3.). მხედველობაში გვაქვს ერთ-ერთ კუპლეთაგანში გამოვლენილი აღმავალტერციული მამოდულირებელი კადანსი, რომელიც ემყარება კვინტური დიატონიკის ორ რთულ-შედგენილ სისტემას – სანყის ორტაქტეულში – F-ჰიპომიქსოლიდიურ-იონიურს, დასკვნით ორტაქტეულში – a-ჰიპოლოკრიულ-ფრიგიულს. კადანსი სათავეს იღებს მძიმე მესამე ტაქტის ძლიერ დროზე es-e' გადიდებული ოქტავის შემავსებელი es-b-e' თანაჟღერადობიდან. უნდა ითქვას, რომ ხალხური ვოკალური მრავალხმიანობის პირობებში კვინტური დიატონიკის კილოების მახასიათებელ გადიდებულ ოქტავაზე ორიენტირებული ეს ვერტიკალი ოდანავადაც არ ახდენს ესთეტიკურად არასასურველი მჭახე ჟღერადობის შთაბეჭდილებას.

ქართლურ სუფრულ სიმღერაში „ლილინი“ რელიეფურად არის დაპირისპირებული კვინტური დიატონიკის კუთვნილი g-ჰიპოეოლიურ-დორიული სისტემის კილო-ინტონაციური სფეროების მახასიათებელი ტონები – ზედა ხმაში დორიული სექსტა (e'), ხოლო ბანებში – ჰიპოეოლიური ქვედატერციული ტონი (es), რომელთა თანაფარდობა ასევე გვაძლევს გადიდებულ ოქტავას (es-e') (მაგ. 4).

შერეული წყობის ჰიპომიქსოლიდიურ-მიქსოლიდიური სისტემის ნიმუშად მოგვყავს ნაწყვეტი გურული „შემოქმედურადან“, რომელიც წარმოადგენს შრომის სიმღერა „ნადურის“ ერთ-ერთ ქვესახეობას (მაგ. 5). აქ ამ კილოს ფორმირება წარმოებს კვინტური დიატონიკის კუთვნილი ჰიპომიქსოლიდიურ-იონიური სისტემიდან გამომდინარე კილოური მოდულაციის მეშვეობით. იგი ხორციელდება ბანში მოცემულ უცვლელ F ტონიკაზე დაშენებულ კრიმანჭულის პარტიაში, რომელშიაც ადგილი აქვს იონიური „მაღალი“ სეპტიმის გარდასახვას მიქსოლიდიურ „დაბალ“ სეპტიმად, ანუ პირველი ოქტავის ტონ მი-ს ნაცვლად მიზემოლის დამკვიდრებას. ამას თან ახლავს ზედა წყვილ ხმაში განანილებული გადიდებული კვარტის (ტრიტონის) შემავსებელი მთელტონური e'-d'-c'-b ბგერათთანმიმდევრობის ნაცვლად შერბილებული მიქსოლიდიური მიხრილობის მახასიათებელი ჰემიტონური es'-d'-c'-b ბგერათა რიგის ფორმირება (ტაქტები 3-4).

აი, ის მცირედი, რისი თქმაც შეიძლება ქართული ხალხურ-სასიმღერო მრავალხმიანობის კილოური სისტემების შესახებ.

## დამონმებული ლიტერატურა

გოგოტიშვილი, ვლადიმერ (1983). ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობაში მელოდიური კილოების ერთი სისტემის შესახებ (კვინტური დიატონიკის საკითხისათვის) კრებულში: ნურნუმია, რუსუდან (პ/მ. რედ.). ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა, რიტმი. სამეცნიერო შრომები. გვ. 193-224. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე).

გოგოტიშვილი, ვლადიმერ (2000). მეგრული ლირიკული სიმღერის კილო-ინტონაციური ნაშთის თავისებურებების შესახებ. კრებულში: ნურნუმია, რუსუდან (პ/მ. რედ.) ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. საერთაშორისო კონფერენციის მოხსენებები გვ. 66-97. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (რეზიუმე ინგლისურ ენაზე)

ჟორდანიას, მინდია. (1971). ლოკრიული კილო ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობაში. ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, 7:49-53; 8:52-58.

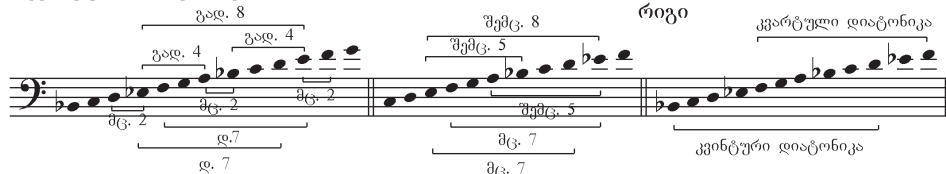
Éró í àð, à, Òðèñò ò óð (1958). Áí ï ðí ñú èñò í ðèè è ò áí ðèè Áðí ýí ñèí é ï í í í àè-àñèí é ï óçú èè. Èáí èí àðàà.

Öp èèí, ð ðèè (1966). Ó-áí èá í ààðí í í èè. Ì í ñèàà: Ì óçú èà.

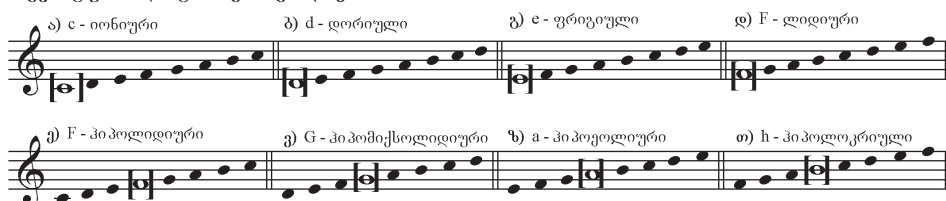
Éóðq Ýðí ñò (1931). Í ñí í áú èéí áàðí í áí èí í ò ðáí óí èò à. Ì í ñèàà: Áñ ñ. ï óç. èçààò

## სქემატი

1. კვინტური დიატონიკა      2. კვარტული დიატონიკა      3. შერეული წყობის ბგერათა რიგი



4. კვინტური დიატონიკის კილოები



5. კვინტური დიატონიკის ორკომპონენტიანი სისტემები



6. კვარტული დიატონიკის კილოები



7. შერეული წყობის კილოები





მაგალითი 1. სადღეგრძელო. ორგზის აქცენტირებული კილოს ნონა საყრდენი ტონის როლში (შემოფარგლულია წრეხაზებით)

EXAMPLE 1. **Sadghegrdzelo** (a table song for health and longevity). Twice accented nona of the mode in the role of auxiliary supporting tone (surrounded korth the circules).



მაგალითი 2. შოუ ნანა. ტაქტები 4-5: მამოდულირებელი კადანსი – F-ჰიპომიქსოლიდიური-იონიური კილოდან – B-ჰიპოლიდიურში

EXAMPLE 2. **Show Nana**. bars 4-5: modulating cadence from the starting F-hypomixdian-ian mode to the final B-hypolidian.



მაგალითი 3. ჩქიმ ტორონჯი. ტაქტები 3-4: მამოდულირებელი კადანსი – F-ჰიპომიქსოლიდიური-იონიური კილოდან a-ჰიპოლოკრიულ-ფრიგიულში

EXAMPLE 3. **Chkim Toronji**. Bars 3-4: modulating cadence from F-hypomixsolydian-Ionian mode to a hypolocrian-Phrygian.



მაგალითი 4. ღიღინი. ორკომპონენტური გ-ჰიპოეოლიურ-დორიული კილო. დორიული სექსტის (e<sup>1</sup>) და ჰიპოეოლიური ქვედა ტერციული ტონის (es) შეხამება (es-e<sup>1</sup>)

EXAMPLE 4. **Ghighini**. g-hypoeolian-Doric mode. Combination of Doric sixth (e<sup>1</sup>) and the thirdtone (es) of Hypoeolian mode (es-e<sup>1</sup>).



მაგალითი 5. შემოქმედურა. კილოური მოდულაცია კვინტური დიატონიკის კუთვნილი F-ჰიპომიქსოლიდიურ-იონიური კილოდან შერეული ნყობის მქონე F-ჰიპომიქსოლიდიურ-მიქსოლიდიურში, რომელიც ხორციელდება ბანისეულ F-ტონიკაზე დაშენებული კრიმანჭულის პარტიაში

EXAMPLE 5. **Shemokmedura**. The modulation from F-hypomixolydian-Ionian belonging to fifth diatonic to the merged order F hypomixolydian-Mixolidian mode occurs in the Krimanchuli port built on the F tonic in the bass.

### ჭონა – ქართული სააღმგომო კარდაკარ სასიარულო სიმღერა

ჭონა, ისევე როგორც ალილო, ბერიკობის სიმღერები, ამინდის შესაცვლელად სამღერელი ლაზარე, ელია, გონჯა და სხვა, მიეკუთვნება კალენდარულ სიმღერებს. ეს სიმღერები, წესისამებრ, სრულდებოდა წელიწადში ერთხელ, რომელიმე დღესასწაულის წინ. წესჩვეულება თავისი არსით კონსერვატულია: იგი სიცოცხლისუნარიანია მაშინაც კი, როდესაც აღარავის ახსოვს მისი ჩამოყალიბების წინაპირობა. ვახტანგ კოტეტიშვილის (1967:295) სიტყვებით, ხშირად „წესის შემსრულებელს არა სწამს ამ წესის ძალა, მაგრამ მაინც ასრულებს.“ მის ფორმასა და შინაარსს გარდასული ეპოქების კვალი ემჩნევა. პრეისტორიულ ხანაში მზის მოქცევა და ბუნიობა საფუძვლად დაედო სამინათმოქმედო კალენდარს და მასთან დაკავშირებულ დღესასწაულებს, რომლებიც საბოლოოდ ქრისტიანობამ სრულიად ახლებურად გაიაზრა. ამდენად, კალენდარული წესჩვეულებანი სხვადასხვა ისტორიულ ფენათა კონგლომერატია, რომლის შემადგენელ ნაწილთა მკაცრი გამიჯნვა, ალბათ, შეუძლებელია.

კალენდარული სიმღერა, ჩვეულებრივ, რიტუალის ნაწილს წარმოადგენს: მომღერლები კარდაკარ დადიან, სიმღერას ასრულებენ და „გასამრჯელოსაც“ ითხოვენ. ამ საერთო მახასიათებლების გარდა, ამ რიტუალებსა და სიმღერებში განმეორებადი ელემენტების მთელი წყება შეინიშნება:

1. ტერმინი *ჭონა* მეტწილად უკავშირდება ჭონს, „ტყავის, ბენვის ქუდის (აგრეთვე ტანისამოსის) მკერავს“ (ჩიქოვაძე 1964: სვეტი 1282), და განიმარტება გადაცმის და ნიღბების მინიშნებად, რათა გასამრჯელოს მომთხოვნნი ვერ იცნონ (ჩიქოვანი 1976:310; სხვა ეტიმოლოგია იხ. მამალაძე 1963:246). ზემო იმერეთში დადასტურებულია ხაპის ნიღბების ხმარება, „რომელზედაც გამოსახულია ადამიანის სახე“ (ჩიქოვანი 1976:317). ბენვით შემოსვა კი დამახასიათებელია არა *ჭონისა*, არამედ *ბერიკობისათვის*, რომელიც დიდი მარხვის წინა დღეებში იმართებოდა და ასევე გულისხმობდა კარდაკარ სიარულს და საჩუქრის მოთხოვნას.

2. სახელწოდება *ჭონა* ზოგიერთ კუთხეში, მაგალითად, მთიულეთსა (გიორგაძე 1993:13) ან კახეთში (გრ. ჩხიკვაძის ჩანაწერი სოფ. ველისციხეში, 10.7. 1952, თბილისის კონსერვატორიის ფონოთეკაში), გამოიყენება საშობაო რიტუალისა ან სიმღერის აღსანიშნავად.

3. „აღათასა ბალათასა, ხელი ჩაჰკარ კალათასა, ერთი კვერცხი ამოიღე, ღმერთი მოგცემს ბარაქასა“. ამგვარ სტრიქონებს ვხვდებით არა მხოლოდ *ჭონის* თითქმის ყველა ვერსიაში, არამედ ხევში (მაკალათია 1934:190), ზემო იმერეთში (1893:8) *ბერიკობის*, მთიულეთში *ალილოსა*, ხოლო აჭარაში *ლაზარეს* (გიორგაძე, 1993:22) სასიმღერო ტექსტებშიც.

ზემოაღნიშნულ რიტუალებსა და სიმღერებში განმეორებადი ელემენტების არსებობა, ერთი მხრივ, შეიძლება განვიხილოთ როგორც ტრადიციის მოშლის ნიშანი, თუმცა მეორე მხრივ ეს შეიძლება კანონზომიერ მოვლენადაც მივიჩნიოთ. „*Ēñē ī ī ū ē ñ ū ñ ē ī ī ò ēāā ī āōī āā āāī dī ā çāēēp āī ī ā ā ò ī ē ēē ēī ī ē āāī ēī ī ēāō ī ī ē āāēī ñō āāī ī ī ē ī āāī ī āāēūī ī ī dēōdī āī ī ī ñō ē, ā ā āāī ōēē ēēāñē ē ī ī āō ī dīāī ī ñō ē*“ (Çāī ōī āāēē: 1973:47). თუმცა, უსათუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ საერთო ნიშან-თვისებები არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს სხვადასხვა კალენდარული რიტუალისა და სიმღერის იგივეობას.

## I

ჭონას თავისებურებანი, კარდაკარ სასიარულო სხვა სიმღერებთან შედარებისას, განსაკუთრებული ძალით მუსიკალურ ფაქტურაში მჟღავნდება. ოღონდ ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ *ჭონის* გავრცელების არეალი შემოფარგლულია: ქართლი, მთიულეთი, მესხეთ-ჯავახეთი, იმერეთის ჩრდილოეთი რაიონები (ხარაგაული, საჩხერე, ჭიათურა) და, შესაძლებელია, რაჭაც<sup>1</sup>. ჩვენ ხელი მიგვიწვდებოდა მხოლოდ ქართლურ და იმერულ მუსიკალურ ჩანაწერებზე.

ეთნომუსიკისმცოდნე თამარ მამალაძე *ჭონის* შვიდ ქართლურ ვერსიაზე დაყრდნობით აღნიშნავს, რომ სამხმიანობა *ჭონაში* ჯერ კიდევ „ჩანასახის მდგომარეობაშია. ძირითადი მელოდია და ტექსტი მიჰყავს შუა ხმას, ხოლო პირველი ხმა ბანთან ერთად მხოლოდ მელოდიის თანმხლებია“ (მამალაძე 1964:248). შვიდი დამატებითი ქართლური ვერსია, რომელიც ჩვენ შევისწავლეთ, ადასტურებს ამ მოსაზრებას. ქართლური ვერსიები იმგვარად შეიძლება განვალაგოთ, რომ მკაფიოდ გამოიკვეთოს ორხმიანობიდან ზედა ხმების დამოუკიდებლობისაკენ სვლა:

1. სამხმიანობის წინა საფეხურად შეიძლება ზედა ხმების მონაცვლეობა მივიჩნიოთ (ქ1, 2): თუ ერთი ხმა თანდათან ქვემოთ ჩადის ბანთან უნისონში, მაშინ იწყებს სხვა ხმა. თუ დამწყები ხმა აგრძელებს ამ უნისონს, შესამჩნევია ნომინალური სამხმიანობა. ორივე ხმა არა მხოლოდ სხვადასხვა დროს მღერის, არამედ ასრულებს სხვადასხვა ამოცანას: დაწყება და ტექსტის მიყოლა ერთის ამოცანაა; მეორე კი უსიტყვოდ მღერის (მაგ. 1).

2. რეალური სამხმიანობის ყველაზე უბრალო ფორმაა, როდესაც ზედა ხმა ბანს ოქტავით მაღლა აორმაგებს (ქ3 - 7). ეს ხდება მეტწილად იმ შემთხვევაში, როდესაც შუა ხმა ტექსტს მიყვება. თუ კი ზედა ხმა თავად მელოდიურად მოძრავია, შუა ხმა ჩუმდება, სიმღერა ორხმიანი რჩება (მაგ. 2).

3. ბანის პირველი ხმით ოქტავით მაღლა გაორმაგება შეიძლება გადადიოდეს თავისუფალ გადასავალ მონაკვეთში, სადაც მოდულაცია სხვა ბანის საფეხურზე მზადდება და დგინდება (ქ8 - 10). ასეთ მონაკვეთებში იწყება ორივე სოლისტის „პარტნიორული“ თანამოქმედების განვითარება. თუ ეს წარმმართველი პრინციპის სახეს მიიღებს, მაშინ შორს აღარ ვიქნებით სუფრული სიმღერებისაგან, რომლებიც აღმოსავლეთქართული სამხმიანი პოლიფონიის მწვერვალს წარმოადგენს. *ჭონაში* კი წინარე განვითარების ნაშთები მაინც თვალსაჩინოა: ყოველი ზედა ხმის ახალი დაწყება წარმოებს ბანზე ოქტავით მაღლა (მაგ.3).

4. ჰომოფონიური სამხმიანობა იქმნება მაშინ, როდესაც ზედა ხმა ტერციებით შუა ხმასთან ერთად დაღმავალი რეჩიტაციით ტექსტს მიჰყვება, რა თქმა უნდა, ბანზე ოქტავით მაღალი დაწყებით. იმპროვიზაციისნაირი რეციტაციის ხასიათი ამით აუცილებლად იკარგება. რეჩიტაცია თანდათან გადადის მელოდიაში. სიმღერა იღებს მყარ რიტმულ-მეტრულ წყობას; უფრო მეტიც, ყოველი ამგვარი ვერსია (ქ11 - 14) ხასიათდება მეტნაკლებად გამოკვეთილი სამტაქტიანი პერიოდიკით (მაგ. 4).

რა თქმა უნდა, ჩვენ *ჭონას* ყველა დამახასიათებელი თვისების წარმოჩენის პრეტენზია არ გავაჩნია, მითუმეტეს, რომ ზოგიერთი მათგანი მხოლოდ *ჭონის* თავისებურებად ვერ ჩაითვლება. ასე მაგ.: ორსაფეხურიანი, ყოველთვის ზედა საფეხურზე დასრულებული ბანი<sup>2</sup> ან მიქსოლიდიური კილოს სიჭარბე, დორიულის შენაცვლებით.

## II

ჭონას იმერული ვერსიების უმეტესობა ხარაგაულის რაიონიდანაა, სადაც ჯერ კიდევ მღერიან მას. ხუთი ჩვენთვის ცნობილი ვერსია ერთი პროტოტიპის ვარიანტს წარმოადგენს.

ერთი შეხედვით, რა თქმა უნდა, თვალსაჩინოა მუსიკალური დიალექტის განსხვავება: თანაზომადი რიტმულ-მეტრული წყობა; მყარი პერიოდიკა; მეტნილად ჰომოფონიური ხმის წყვანა; გამოკვეთილი კადანსები; ზედა ხმები არასოდეს სცილდება ოქტავის ფარგლებს. ამის გამო ზოგიერთმა შეიძლება იფიქროს, რომ ქართლურ და იმერულ ჭონას „საერთო არც ისე ბევრი არ აქვს“, (გარაყანიძე, 1990:116). ფრთხილად შევნიშნავთ, რომ იმერული ჭონა არა ჩანს ქართლიდან გადმოსულად (მაგ. 5)

უფრო ზუსტი დაკვირვებით იკვეთება ძირითადი პარალელები: 1. ყველა იმერული ჭონა მოიცავს საკმაოდ ვრცელ ორხმიან ნაკვეთს, რაც ამ კუთხისთვის არ არის დამახასიათებელი (მაგ. 6). 2. სულ მცირე, ერთხელ მაინც გვხვდება ბანის ოქტავით გაორმაგება, ისევე როგორც ქართლურ ჭონაში ჰომოფონიური სამხმიანობა აღვნიშნეთ. 3. შუა ხმა ტექსტის გადმოცემაში წამყვანია. 4. იმერეთში, ისევე როგორც ქართლში (ქ14, კარგარეთელი 1899:8) არის ანტიფონიის ნაშთები. მე-6 მაგალითში ოთხიდან ორი ტაქტი სრულდება სხვა შუა ხმის მიერ.

ყვირილის ხეობიდან ჩვენთვის მხოლოდ ერთი ვერსიაა ჯერჯერობით ცნობილი. მსგავსება ქართლურ ჭონასთან აქ ბევრად უფრო თვალსაჩინოა (მაგ. 7).

1. ტექსტს ამბობს თითქმის მთლიანად შუა ხმა, ან სოლოთი ან ბანისა და ზედა ხმის ოქტავური ბურდონის თანხლებით. 2. ორხმიან ნაკვეთებში ჩანს არა მარტო შუა ხმა, ვხვდებით ასევე ზედა ხმის გადასავალ უტექსტო სოლოს. 3. ბანი ამ ვერსიაში, როგორც ქართლში, იყენებს მარტო ორ საფეხურს, სამის ნაცვლად, როგორც ეს სხვა იმერულ ჭონაშია.

წინამდებარე მაგალითები საბოლოო დასკვნისათვის საკმარისი არ არის. საჭიროა მეტი შესადარებელი მასალა. თუმცა არქაულობა დამახასიათებელია ორივე კუთხის, ქართლური და იმერული, ჭონისათვის. და, როგორც ჩანს, ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გარდამავალ ეტაპზეა შეჩერებული.

## III

ჭონას მუსიკალური არქაულობა კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთება ალილოსთან შედარებისას. უშუალოდ ჭონისა და ალილოს შედარება მარტო იმერეთშია შესაძლებელი, რადგან ალილო ქართლში არ არსებობს.

იმერული ალილო, გამომსახველობითი საშუალებების თვალაზრისით უფრო მდიდარი და მრავალფეროვანია: ბანი მოიცავს ჭონას სამზე მეტ საფეხურს, რაც მეტ მოდულაციას იწვევს. გვხვდება ორნაირი კადანსი: ერთში ბანი ამოდის კვარტასა ან კვინტაზე, რათა ყველა ხმასთან ერთად უნისონში ჟღერდეს. მეორეში – ზედა ხმა დაბალ ხმებთან ერთად ქმნის კვინტას. იმერულ ჭონაში გვხვდება მხოლოდ მეორე, უფრო მარტივი კადანსი. ალილოში კი ხშირად ორივე ერთმანეთის გვერდით შეინიშნება, მარტივი, როგორც შიდა კადანსი, და უნისონური ბოლოს, რაც, უწინარეს ყოვლისა, საგალობლებისთვის არის დამახასიათებელი. როგორც ჩანს, იმერულ ჭონას შესაძლო ცვლილებები არ შეხება.

ტექსტები, თავის მხრივ, ადასტურებს, რომ ალილოს ქრისტიანული ადაპტაცია უფრო შორსნასულია, ვიდრე ჭონისა. მითითება დღესასწაულის შინაარსზე, როგორც „ოცდახუთსა აი ამ თვესა ქრისტე იშვა ბეთლემსაო“ (ალილო ჩან. სოფ. ტოლებში, სამტრედიის რ-ნი, ედიშერ გარაყანიძის მაგიერ; ხელნა-



წერი), *ჭონაში* არ მოიპოვება. აქ დღესასწაული მარტო სახელდება. ყოველთვის წამყვანი ადგილი უკავია დალოცვასა და საჩუქრის მოთხოვნას, რაზეც ალილოში სიტყვებით „მადლი მახარობელსა“ მხოლოდ მიაწინებენ. მართალია, ქართლურ *ჭონაში*, სიმღერის წინარე სიტყვიერ მილოცვაში საუბარია „მარხვა სინანულისა, აღდგომა სიხარულისა“-ზე (ქ1, 3, 4, 13, 14). მაგრამ გადაძახილი „ოროლობა“ (ქ 1, 3, 14), რომელსაც ხშირად სიმღერას ჩაურთავენ, უფრო მოგვაგონებს გაორმაგების, გამრავლების მნიშვნელობის მქონე მაგიურ ფორმულას, ვიდრე ლოცვას. უცნაურადაც გვეჩვენება ვნების კვირისთვის, რბილად რომ ვთქვათ, სახუმარო მინიშნებები, როგორც „ჰე, რა ლამაზი გოგონაა, აქ დაბზრიალდი, ბიჭო, გენაცვა, აქ დაბზრიალდი!“, რომელსაც ერთ უძველეს ჩანაწერში (ქ 13) მომღერალი სიმღერის დასრულებამდე წარმოთქვამს, საგაზაფხულო რიტუალს, *ჭონას* კი უხდება.

თუ *ჭონა* შედარებით მცირე არეალშია გავრცელებული მისი მივნიწყების გამო, ეს შეიძლება აიხსნას ქრისტიანობასთან ნაკლები ადაპტირებულობით. მაგრამ ამით არ აიხსნება მისი შემორჩენა შეზღუდულ, კომპაქტურ და ცენტრალურ არეალში და არც ის, რომ ქართლში, სადაც *ჭონა* ყველაზე უფრო გავრცელებულია, ალილო საერთოდ არ ჩანს. ამგვარი არეალების არსებობა შესაძლოა აიხსნას მხოლოდ კომპლექსური კვლევების საფუძველზე, როდესაც მოხდება რიტუალების და სიმღერების პარალელურად სხვა ეთნოგრაფიული მასალის, დიალექტებისა და ისტორიული მოვლენების შესწავლა. ქ-ნ ნინო ღამბაშიძე თავის მოხსენებაში ამ არეალის შესახებ გვანვდის ყურადსაღებ ჰიპოთეზას.

დასასრულ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ *ჭონა* არ არის ერთადერთი სააღდგომო, ანდა საგაზაფხულო-სანესო სიმღერა საქართველოში. ასე, მაგალითად, ზემო იმერეთში, რაჭასა და ლეჩხუმში აღდგომის კვირა დღეს სრულდებოდა საფერხულო „ქრისტე აღსდგა“, კარდაკარ სიარულით (არაყიშვილი 1950:27). იმერეთის სამხრეთ-დასავლეთში აღდგომის დღესასწაულს უკავშირდება საფერხულო „კრიალესო“, რომლის ტექსტი მთლიანად მნიშვნელობადაკარგულ სიტყვებზეა აგებული. საფიქრებელია, რომ ამგვარ მოვლენასთან გურიასა და სამეგრელოშიც გვეკონდეს საქმე, თუმცა რიტუალზე მიმანიშნებელი ტექსტის არარსებობის გამო, გაძნელება მისი გამოვლენა. ამგვარად, ვიმედოვნებთ, რომ შემდგომი მრავალმხრივი კვლევის საფუძველზე, საქართველოს კალენდარული წეს-ჩვეულებების რუკაზე ოდესმე სულ უფრო ცოტა თეთრი ლაქები დაგვრჩება.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> აქ ნახსენები რიტუალი „დედოფალობა“ სრულდებოდა ბავშვების მიერ, რომლებიც თოჯინას (დედოფალას) დაატარებენ (ჯაფარიძე 1896:118). თავად ტექსტიც ძალიან ჰგავს „ლაზარეს“ ტექსტს.

<sup>2</sup> მე აღმოვაჩინე ერთ-ერთი გამონაკლისი: მ. კავსადის გუნდის ვერსიაში (ქ13) სტროფის შემდეგ მოდის დინჯი კოდა ბანის ზედა საფეხურზე, რომელიც თავის მხრივ ზედა, მესამე საფეხურზე სრულდება.



კოტეტიშვილი, ვახტანგ. (1967). *რჩეული ნაწერები*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო

მაკალათია, სერგი. (1934). *ხევი*. ტფილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა

მამალაძე, თამარ. (1963). *ქართული ხალხური სიმღერა „ჭონა“*. კრებული: გეგეშიძე, მიხეილ (რედ.) *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, XII-XIII. გვ. 235-249. თბილისი: მეცნიერება

ნაკაშიძე, ნინო. (1981). *საგაზაფხულო წესჩვეულებათა ციკლი საქართველოში*. სადიპლომო ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

როსებაშვილი, კახი. (1981). *ხალხური სიმღერები ჩანერილი და გადაღებული*. თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება

წერეთელი, გიორგი. (1893). *ბერიკობა*. ჟურნალი *კვალი*, N5

ჩიქოვაძე, არნოლდ (რედ.) (1964). *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*. ტ. VIII თბილისი: მეცნიერება

ჩიქოვანი, მიხეილ და შამანაძე, ნოდარ (რედ.). (1976). *ქართული ხალხური პოეზია*. ტ. 5: საწესჩვეულებო ლექსები. თბილისი: მეცნიერება

Äðàè-èàà, Ä. È. [= არაყიშვილი, დიმიტრი] (1916). *Äððçêí ñêí á í àðí áí í á ì óçú èàèúí í á ò áí ò-áñò áí, í òèñê èç V. ò «Tððáí á í óçú èàèúí í-Ýò í í ãððò ò-áñêí é Èí ì èññèè», í ì ñèàà: Òèí ì ðàð èý Ä. Èèñí áðà è Ä. Ñí áêí*

Äæúí àðèäçà, Ä (1896). *Í àðí áí ú á í ðäçáí èèè, í áú-àè è í í äáðúý ðä-èí óàä. «Ñáí ðí èè í àò äðèàèí á äèý í í èññèè è í áñò è í èáí áí Èäèäçà» àúí óñè ÕÕ, í òä. II ñð. 107-150*

Çàí òí àèèè, Èçàèèè (1973). *Í áñí è, èñí í èí ýàð èáñý áí äðàí ý èàèáí äàðí ú ò í áðí áí á äáí ðí á ó ðòññèè. Ñí áàò ñèäý Ýò í í ãððò èý 1*

### აუდიო ჩანაწერები

Grimaud, Yvette (1989) „*Géorgie – chants de travail / chants religieux*“ [საქართველო – შრომის სიმღერა და რელიგიური სიმღერა], 1967 წ. ჩანაწერები, CD, Paris: Ocora C559062

„*Mtiebi*“, Ensemble (1996), „*Traditionelle Gesänge aus Georgien*“ [ტრადიციული სიმღერები საქართველოდან], Stuttgart: Edition Musikat

მჭედლიშვილი, ვანო, 1989, „უნიკალური ჩანაწერები“, გრამფირფიტა, თბილისი: *Í àêí-äèý M30 - 48157 005*

თარნიშვილი, მარო, 1988, „უნიკალური ჩანაწერები“, გრამფირფიტა, თბილისი: *Í àêí-äèý M30 - 48159 004*

Linich, Carl, ed. (2001) *Drinking Horns & Gramophones 1902 – 1914 The first Recordings in the Georgian Republic* [ყანები და გრამაფონი 1902–1914. პირველი ფონოჩანაწერები საქართველოში]. CD, New York: *Traditional Crossroads 80702-4307-2*

EXAMPLE 1. **Tchona**, recorded in Kechijvari by K. Rosebashvili (K2) beginning

[illegible]

EXAMPLE 2. **Tchona**, from Kartli, Ens. Mtiebi (K4), beginning

მაგალითი 3. ჭონა, ჩან. კასპის რ-ნის სოფ. სამთავისში 1901 წ. დ. არაყიშვილის მიერ (ქ10),  
დასაწყისი

EXAMPLE 3. *Tchona*, recorded 1901 in Samtavisi (Kaspi region) by D. Araqishvili (K10), beginning

მაგალითი 4. ჭონა, ასრულებს გუნდი მ. კავსაძის ხელმძღვანელობით, 1914 წ. (ქ13),  
დასაწყისი

EXAMPLE 4. *Tchona*, Choir directed by M. Kavsadze 1914 (K13), beginning

ღმერთმა, ააშენოს ეს ოჯახი!

გაის ამავე ამ დროსა, მოგვარე სიხარულისა მუდამ. მარხვა სინანულისა – აღდგომა სიხარულისა მოახსენეთ  
ბუღბუღლებო!



მაგალითი 5. იმერული ტონა, ასრულებს ხარაგაულის რ-ნის სოფ. კიცხის ანს. „ორერა“ 2003 წ. (ი3)

EXAMPLE 5. *Tchona*, (I3), recorded 2003 in Kitskhi (Kharagauli region) by the author

45 - 76

მო-გი-ლო-ცავ დღესას-წა-ულს ო ი ა ი ა ალ-დგო-მას და

ალ-დგო-მას და ა-ხა-ა კვი-რა - სა ო ა ო მთა-ში უ-რე - მი ავ-ტა-რე

ა - ი აქ - ა - რი - ო ა - ი ა - ქა შვი - დო - ბა

მაგალითი 6. ტონა, ჩან. ხარაგაულის რ-ნის სოფ. კიცხში ე. გარაყანიძის მიერ (ი2), ნაწილი  
 EXAMPLE 6. *Tchona*, recorded in Kitskhi (Kharagauli region) by Edisher Garaqanidze (I2). fragment

ჭო-ნას ვი- ყავ. ჭო-ნას ვი-ყავ, ჭო-ნა ვნახე ა ა სარ-გე-ბელი

ვე-რა ვნა- ხე ა ა ე სარ-გე-ბე- ლი სარ-გე-ბე ლი ვერა ვნახე

მაგალითი 7. ჭონა, ჩან. ჭიათურის რ-ნის სოფ. ჩხირაულში 1959 წ. გ. თხელიძის მიერ (ი6),  
დასაწყისი  
EXAMPLE 7. *Tchona*, recorded 1959 in Chkhirauli (Chiatura region) by G. Tkheidze (I6), beginning

Moderato

ო ი ო ოიდა ო ო ი ო  
ო ი ნა და ო ა ი ო ო ოიდა ო ო ი ა-გეშენდა  
ო ო ო ო და ო  
მასპინძელი ო ა-გე - შენ-და მასპინ- ძე- ლი  
ო - ჯა- ხო და ო ი ო  
ო გათენებუ - ლა ო - ჯა- ხო და ო ი ა-ლა- თა-სა ბა-ლა-თა-სა [ო]

### ჭონას ტრადიცია და მისი გენეზისის ზოგიერთი საკითხი

კარგად არის ცნობილი, რომ ნებისმიერი მრავალსაუკუნოვანი რიტუალის თუ წეს-ჩვეულების შესასწავლად ეთნოლოგი ემსგავსება არქეოლოგს, რომელიც მატერიალური კულტურის ძეგლის გამოვლენისას ანსხვავებს სხვადასხვა ფენებს, ათარილებს მას და გვანვდის ძეგლის განვითარების ისტორიულ სურათს. მეთოდი, რომლითაც **ჭონას** სახელით ცნობილი ქართული სააღდგომო რიტუალის შესწავლა განვიზრახეთ, მისი განვითარების ისტორიული სურათის წარმოჩენას ისახავს მიზნად.

ჩვენს ხელთ არსებული ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით **ჭონაზე** სააღდგომოდ დადიოდნენ ქართლის ყველა კუთხეში, ზემო და შუა იმერეთში, მესხეთში, რაჭასა და მთიულეთ-გუდამაყარში. **ჭონაზე** სიარული, ძირითადად ანუ წესით, წითელ პარასკევს იწყებოდა, ზოგან კი ვნების კვირის ორშაბათს და აღდგომამდე გრძელდებოდა. ტყავებში გამოწყობილი დაახლოებით 7-8 მამაკაცი, ზოგიერთის გადმოცემით, ქალებიც და ბავშვებიც, დადიოდნენ კარდაკარ, ოჯახს მიულოცავდნენ, უმღერებდნენ. ოჯახი მათ სურსათით ასაჩუქრებდა. მეჭონეები ძირითადად კვერცხს ითხოვდნენ, რომელიც, როგორც წესი, აღდგომისათვის ამ დღეს იღებებოდა. ზოგან მეჭონეები ღამე გოდრებით ხელში დადიოდნენ, მასპინძელს მომავალ აღდგომას ულოცავდნენ და უმღეროდნენ, რომლის დროსაც ოჯახს ისეთ სიუხვეს უსურვებდნენ, როგორც შიოს მარანი, რომ სახლში ყველაფერი სავსე, ყველა ჯანმრთელი და ბედნიერი ყოფილიყო. სიმღერა მთავრდებოდა მისამღერით „ჭონაა, ჭონაა!“ ზოგჯერ მეჭონეები დიალოგის შემდეგ მიუძღვრებდნენ ოჯახს. მათ, შესაძლოა, ფერხულიც შეესრულებინათ, დაეკრათ საღამურზე, გაემართათ ჭიდაობა, ცეკვა-თამაში და სხვა. თუ ოჯახი სტუმრებს ხელცარიელს გაუშვებდა, ისინი დაინწყევლებოდნენ, რაც ცუდის ნიშანი იყო. მათ ბანის ერდოზეც იცოდნენ ასვლა, საიდანაც სახლში ჩაუშვებდნენ კალათას, რომ დიასახლისს მასში სანოვაგე, ძირითადად კვერცხი ჩაედო. როგორც წესი, მეჭონეები ერთის ნაცვლად ორ კვერცხს ითხოვდნენ და იძახდნენ: „ოროლობაა, ოროლობაა!“ ზოგჯერ იმდენი კვერცხი უგროვებოდათ, რომ ბაზარშიც ჰყიდდნენ და მიღებული ფულით სურსათს, ღვინოს ყიდულობდნენ, შემდეგ კი ქეიფობდნენ. რაჭასა და იმერეთში ჭონას ანალოგიური სააღდგომო სიმღერა „ქრისტე აღდგა გიხაროდენ“ ყოფილა გავრცელებული (თსუ არქივი: 1970, <sup>1</sup> 9050; 1971, <sup>1</sup> 8904; 1972, <sup>1</sup> 2879, <sup>1</sup> 29327, <sup>1</sup> 28789, <sup>1</sup> 10629; <sup>1</sup> 273, 2, 3; <sup>1</sup> 274, 155; მაკალათია, 1938:108-109; მამალაძე, 1963:235-238, 241; <sup>1</sup> 1855:15; <sup>1</sup> 1882:1; ანონიმი, 1894:3-4; პაპისმედოვი, 1986:130).

მეჭონეები თბილისშიც დადიოდნენ. საუკუნის დასაწყისის „ივერიის“ ფურცლებზე ბ. ვაშაძე დანანებით სწერდა, რომ ქართულ კილოზე საჭონაო საგალობელი „ზოგიერთის მეტიჩრების წყალობით რუსულით შეცვალეს“. ანუ ამ დღეს ტრადიციული საჭონაოს ნაცვლად იგალობებოდა ტროპარი „განათლდი, განათლდი“ რუსულ ენაზე და ისიც დამახინჯებულად. თურმე ამ საგალობელს ყმანელები სამიკიტნოებშიც გალობდნენ, რაზეც ავტორი მართებულ შენიშვნას გამოთქვამს, რომ ისინი შეუფერებელი ადგილებია გალობისათვის, ვინაიდან მას „ლოთი კამპანიის“ სიცილ-ხარხარი და ცუდი სიტყვები ეგებება (ვაშაძე, 1902:3).

რ. ერისთავის თქმით, მეჭონეების მიზანი ქრისტეს დიდება და მომავალი აღდგომის მილოცვა იყო, რისთვისაც საჩუქრად კვერცხების ერთხელ დადგენილ რაოდენობას ითხოვდნენ (E.D.Y., 1854:499).

გაზ. “კავკაზის” ერთ-ერთი ავტორი **ჭონას** შესრულების წესს სახარებისეულ ამბავს, უფრო ზუსტად, ამ ამბავთან დაკავშირებულ გადმოცემას უკავშირებს და წერს, რომ ჯვარცმის პარასკევს იოსებ არიმათიელმა ცოდვამიუკარებელ წმ. კლდეში საფლავი გამოკვეთა. ჯვრიდან გადმოხსნილი, წმინდა ბიზის თეთრ სახვევებში გახვეული ქრისტე საკუთარ მხარზე გადებული მთავრის თავისივე გამოთხრილ საფლავთან და შიგ დაასვენა. მეორე დღეს, დიდ შაბათს, გვიან საღამოს ამ საფლავთან მივიდნენ ღვთისმშობელი და წმ. ლაზარეს დები: მართა და მარიამი. გადმოცემის მიხედვით მათ ნითელი კვერცხები ჰქონდათ ხელში და ქრისტეს დატირება სურდათ. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, მათ ქრისტეს აღდგომის შესახებ შეიტყვეს (Αόαίν àÿ ï εññòðññ òòò, 1854).

უხუცესთა გადმოცემით, თურმე ჭონაზე ადრე, იმავე დროს, 1 კვირის განმავლობაში სრულდებოდა სიმღერა **მხიარული გაზაფხული**, რომელსაც თან გარკვეული რიტუალიც ახლდა. მთხრობელთა გადმოცემით, ამ სიმღერას ძველ დროს **ჭონას** მნიშვნელობა ჰქონდა და გარკვეულ დრომდე ცოცხლობდა; მხოლოდ იგი წინ უსწრებდა ჭონას (სვანიძე, 1957:21-24).

**მხიარული გაზაფხულის** მომღერლები მეჭონეების მსგავსად, მთელ სოფელს შემოუვლიდნენ, მხოლოდ კვერცხების ნაცვლად გასათხოვარი ქალის ხელით დამზადებულ, თუნდაც სულ მცირეოდენ ნივთს, ან ნობათს აგროვებდნენ. საპატარძლოს საჩუქარი უნდა მიეცა ყველა ჯგუფისთვის, რამდენიც კი მასთან მოვიდოდა. რიტუალის მონაწილეების ოჯახში მისვლა და მიმღერება იმისი ნიშანი ყოფილა, რომ ქალი მზად იყო მომავალი დაოჯახებისა და ბედნიერებისათვის.

ამავე დროს, **მხიარული გაზაფხულის** სიმღერა გაზაფხულის აღდგომის ხარებაც იყო. სიმღერის ტექსტი გამოირჩევა ვარიანტულობით.

ე. ვირსალაძე მის მიერ მოტანილ ჭონას ტექსტს წინაქრისტიანულ დღეობათა ციკლს უკავშირებს და თვლის, რომ იგი აღდგომას წარმართობის ხანიდან შემორჩა (ვირსალაძე, 1953:283-284). ორივე ზემოთ ხსენებული ავტორი **მხიარული გაზაფხულის** და შემდგომ **ჭონას** ტექსტში ვარდობის დღესასწაულის კვალს ხედავს.

ვფიქრობთ, მხიარული გაზაფხულის გამოძახილი უნდა იყოს თსუ ფოკლორის არქივში დაცული ქართული მასალა, რომელიც ჭონას შესრულების წესს აღწერს. ახალგაზრდა ბიჭები, პატარა ბავშვები და ხნიერი კაცები აღდგომამდე 2 კვირით ადრე იკრიბებოდნენ, იცვამდნენ ძველ ტანსაცმელს და ფეხსაცმელს, ზოგი თავზე მეცხვარის ფაფახს (მატყლის ქუდს) დაიხურავდა, ზოგი ჭრელ ნაჭერს იკრავდა თავზე ან წინდას გადაიცვამდა და ამგვარად გამოწყობილები დადიოდნენ კარდაკარ, სოფლიდან სოფელში. ამ სიარულის მიზანი ძირითადად გართობა და წინასადღესასწაულო დღეების ლხინით გატარება იყო, რაც სრულიად ეწინააღმდეგება დიდმარხვის ბოლო კვირის განსაკუთრებით მკაცრ სამარხვო განწყობას. სალხინო განწყობა კი, ჩვენი აზრით, უფრო **მხიარული გაზაფხულის** სულს განასახიერებს. მხიარული მსვლელობის მონაწილეები სოფელში შესვლისთანავე სოფლის შუაგულში ძველ ვედროზე იწყებდნენ დაკვრას, თან მღეროდნენ და ცეკვავდნენ. ამის შემდეგ ყველა მოსახლესთან მივიდოდნენ და იმღერებდნენ (თსუ არქივი, <sup>1</sup> 6020).

**ჭონას, მხიარული გაზაფხულის, ქრისტე აღდგა გიხაროდეს** პოეტური ტექსტებისა და რიტუალური მხარის განხილვა-შეჯერების გზით ნათლად გა-





თუმცა, ვფიქრობთ, იგი ახალწლის დღეობათა ციკლის კონტექსტში უნდა იქნეს გააზრებული, ციკლის, რომელიც დემიურგის მიერ სამყაროს შექმნის წარმართული დღესასწაული უნდა ყოფილიყო (ღამბაშიძე, 2004).

ქრისტეს ჯვარცმა ცვლის ყოველივე შექმნილის მნიშვნელობას, ანიჭებს მას ახალ აზრს და შინაგანად გარდაქმნის. ამრიგად, რიგი ძველი ფორმებისა თუ რიტუალური სქემებისა ახალი, ქრისტიანული შინაარსით იტვირთება, ხოლო ის, რაც ყოფაში ახალი მნიშვნელობის მიღმა დარჩა, წარმართობის კუთვნილებაა და თუ საბოლოო გაქრობას ჯერ კიდევ გადაურჩა, ემსგავსება იმ წინაქრისტიანულ არქეოლოგიურ მასალას, რომლისთვისაც მრავლად მიუკვლევიან არქეოლოგებს. როგორც ქრისტეს ჯვარცმით მოკვდა ძველი ადამი და დაიბადა ახალი, ასევე მოკვდა ძველ რიტუალში წინარე მნიშვნელობა და აივსო ახლით, რამეთუ ეს პროცესი ბუნებრივია იმ ადამიანთა შეცვლილი რელიგიური აზროვნებისა და მენტალობისთვის, რომელთაც სჭირდებოდათ რიტუალური საკუთარი გრძნობების გამოსახატავად. ხოლო, რაც შეეხება რიტუალის სტრუქტურას, როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, იგი გამოირჩევა კონსერვატიული ბუნებით. ამ პროცესის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითი, ვფიქრობთ, თავად ჯვარია; მთელ მსოფლიოში ძალზე გავრცელებული სამყაროს, მისი ოთხი კუთხის, ადამიანის, სიცოცხლის ხის, ცაზე მოძრავი მნათობის, მზის (Jung, 1972:36-57; სურგულაძე, 1993:62-80) წარმართული სიმბოლო ჯვარცმის შემდგომ ქრისტიანობის უპირველესი, უსაჩინოესი და ყოვლისმომცველი შინაარსის მქონე საგნად იქცა.

ჯვარცმის შემდგომ დამკვიდრებულმა აზროვნებამ ქრისტიანული არსით აავსო ჩვენს მიერ მოთხრობილი რიტუალები: ქრისტეშობის განუყოფელი საზეიმო მსვლელობა **ალილო** მაცხოვრის შობის ხარების ევანგელური ამბის წარმოსახვად გვევლინება, ხოლო **ჭონა** კი – მისი აღდგომის. რაც შეეხება **ყვენობა-ბერიკაობას**, მას არ შეუძენია ქრისტიანული მნიშვნელობა და ინახავს რა ხსოვნას წარმართი მომაკვდავი და აღდგენადი ღვთაებების შესახებ, გვევლინება დიდმარხვის წინა, მოსამზადებელ პერიოდად, როდესაც ემოციითა გამოვლენას ზღვარი არ უდევს.

დაბადების, ქვეყნიერების ახალი სიცოცხლის წარმოშობის სიმბოლო კვერცხი, რომელიც **ალილოს**, **ბერიკაობა-ყვენობის**, **ჭონას** განუყოფელ ნობათს წარმოადგენს, ზამთარში ბუნებრივი თეთრი ფერისაა და განასახიერებს მაცხოვრის შობას, რომელიც თავის თავში მომავალი ხსნისა და ცხოვრების იდეის შემცველია და რომელიც გაზაფხულზე მეჭონეებს ნითლად შეღებილი ნითელ პარასკევს ეძლევათ, რათა აღდგომას რიტუალურად გატყდეს ქრისტეს ჭეშმა-რიტი აღდგომის ნიშნად.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, **ჭონას** წესი ჩვენს ხელთ არსებული ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით საქართველოს ყველა კუთხეში არ დასტურდება. ასევე აღსანიშნავია, რომ **ალილოს** გავრცელების არეალი უფრო ვრცელია, ვიდრე **ჭონასი**. ქართლი არის ერთადერთი კუთხე საქართველოში, სადაც მხოლოდ **ჭონას** წესს ასრულებენ. ვფიქრობთ ამ მოვლენას შემდეგი ახსნა ეძებნება: როგორც ცნობილია, საისტორიო წყაროების მიხედვით ქართველმა ებრაელებმა იერუსალიმიდან მცხეთაში ჩამოიტანეს უფლის კვართი ანუ სიმბოლო უფლის სხეულის. მას კვიპრიანე კართაგენელი განიხილავს, როგორც განუყოფელი, ერთიანი კათოლიკე ეკლესიის ხატად, რომელზედაც ალიმართა მირონმდინარი ცხოველი სვეტი და მოგვიანებით, IV ს-ში აიგო ჯერ მაცხოვრის, ხოლო შემდეგ, V ს-ში მოციქულთა სახელობის სვეტიცხოვლის ტაძარი. ყოველივე წმ. ნინოს მიერ IV ს-ში ქართლის მოქცევის დროს მოხდა. საქართველოში კონს-

ტანტინე დიდი და ელენე დედოფალი გზავნიან უფლის ცხოველმყოფელი ჯვრის ნაწილს, ორ ხელთა სამსჭვალს, ფერხთა ფიცარს და მაცხოვრის ხატს. ყოველი სინმინდე ვფიქრობთ, თავის ადგილს იკავებს და იკვეთება ერთიანი, ქრისტეს ჯვარცმის ნათელი სურათი, რაც ჩვენი აზრით ქართველთა რელიგიური მენტალობის საფუძველი ხდება: კვართი – უფლის სხეული, გოლგოთის ჯვრით კურთხეული ცხოველი სვეტი, ორი სამსჭვალი და ფერხთა ფიცარი (ღამბაშიძე, 2004<sup>1</sup>:119). ჯვარცმის მისტიური სურათის ნათელ გამოხატულებას სვეტიცხოვლის მოპირდაპირე, გოლგოთად ნოდებულ მთაზე აღმართული ჯვარი წარმოადგენს. იგი შემდგომ ჯვრის ფორმის, ჯვრის სახელწოდების ტაძრად აშენდა და საფუძველი დაუდო ქართულ ორიგინალურ ხუროთმოძღვრებას, რომლის დღესასწაული ქართული ნაციონალური ეკლესიის დღედ იყო მიჩნეული. მისი, ასე ვთქვათ, ნიშებით მოიფინა იმდროინდელი ქართლი: თხოთი, უჯარმა, ლომისის მთა და სხვ. ამდენად, მცხეთა ახლადმოქცეული ქართლის ცენტრი, ჭეშმარიტად მეორე იერუსალიმად იქცა, რაზედაც საყოველთაოდ ცნობილი მისი ტოპონიმიკაც მეტყველებს. ამრიგად, ქართლში იქმნება მისტიკურ-მატერიალური საფუძველი ჩვენს ეკლესიაში „უფლის საფლავის“ ტიპიკონის განხორციელებისათვის. ვფიქრობთ, ასევე ლოგიკური უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ თავდაპირველად სვეტიცხოველი მაცხოვრის სახელობის ტაძარი იყო და ისიც, რომ ვახტანგ გორგასლის დროიდან იგი 12 მოციქულის სახელს ატარებს. ქართლის ცენტრში აგებული სვეტიცხოველი განასახიერებს მსოფლიო ეკლესიის მოდელს, როგორც უფლის სხეულზე, კვართზე აგებული და როგორც იერუსალიმის წმ. სიონში სულთმოფენობას მოციქულებზე დაფუძნებული მინიერი ეკლესია, რადგანაც წმ. სიონის ეკლესია დედაა „ყოველთა ეკლესიათა“ (ხოშტარია, 2001:27; მაგლობლიშვილი, 1991:43-44). ამდენად, ვფიქრობთ, ჯვარცმის, მკვდრეთით აღდგენის თემა ქართლის სამეფოსათვის უპირატესი აღმოჩნდა შობასთან მიმართებაში, რაც ვფიქრობთ, დღემდე შემორჩენილ ეთნოგრაფიულ მასალაში ჩანს. **ჭონა** ბოლო დრომდე გავრცელებული იყო: დღევანდელ ქართლში, მესხეთში, მთიულეთ-გუდამაყარში, რაჭაში, იმერეთისა და შესაძლოა კახეთის ნაწილშიც, რაც ფაქტიურად IV ს. II ნახევრის და V ს. II ნახევრის ქართლის სამეფოს ტერიტორიას წარმოადგენდა (მუსხელიშვილი, 2003).

ამავე დროს, როგორც ცნობილია, V-X სს. ქართული ეკლესია იერუსალიმის უფლის საფლავის ტიპიკონის მიხედვით აღავლენს საღვთისმსახურო პრაქტიკას. როგორც ჩანს, ჯერ ტიპიკონის ცვლილებამ და მოგვიანებით XX ს. რელიგიური ცხოვრების ძალადობრივმა დაკნინებამ, შესაბამისად საეკლესიო ცხოვრების თითქმის შეწყვეტამ, **ჭონას** ტრადიციის პირვანდელი მნიშვნელობის მკვეთრად შესუსტება გამოიწვია, რაზედაც ის უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ბოლო დრომდე რიტუალური მსვლელობა ხშირად ვნების ორშაბათიდან იწყებოდა და მთელი ვნების შვიდეული გრძელდებოდა.

### დამოწმებული ლიტერატურა

ანონიმი ავტორი. (1894). სააღდგომო. *ივერია*, №82.

გიორგაძე, მარინე. (1993). *ქართული ხალხური კალენდარული სანესჩეულებო პოეზიის ერთი თემატური ციკლი (კარდაკარ რიტუალური ჩამოთვლის ლექს-სიმღერები)*. თბილისი: მეცნიერება.

ვაშაძე, ბ. (1902). *ეხლანდელი ალილო და ჭონა*. *ივერია*, <sup>1</sup> 81.

ვირსალაძე, ელენე. (1953). *ქართული ხალხური სატრფიალო ლირიკის ძირითადი სახეობანი*. წიგნში: აბზიანიძე, გიორგი და რადიანი, შალვა (რედ.). *ლიტერატურული ძიებანი*. ტ. 8. გვ. 275-297. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

თსუ არქივი. №6020.

თსუ ფოლკლორის არქივი. (1971), №8904; (1970), №9050; (1972), №2879, №29327; №28789, №10629.

მაკალათია, სერგი. (1938). *მესხეთ-ჯავახეთი*. თბილისი: სახელგამი

მამალაძე, თამარ. (1963). *ქართული ხალხური სიმღერა „ჭონა“*. კრებულში: გეგეშიძე, მიხეილ (რედ.). *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, XII-XIII. გვ. 235-249. თბილისი: მეცნიერება.

მაგლობლიშვილი, თამილა. (1991). *კლარჯული მრავალთავი*. თბილისი: მეცნიერება.

მუსხელიშვილი, დავით. (2003). *საქართველო IV-VIII საუკუნეებში*. თბილისი: მემატიანე.

პაპისმედოვი, ილია. (1986). *ნანახი, მოსმენილი, განცდილი*. თელ-ავივი: კავკასიონი.

შ. რუსთაველის სახ. ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორისტიკის განყოფილების არქივი. ფარ 273, ფარ 274.

რუხაძე, ჯულიეტა. (1987). *ძველი ქართული აგრარული დღესასწაულის მთავარი პერსონაჟი ბერი-ბერა*. წიგნში: ჩიტაია, გიორგი (რედ.). *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, IX. გვ. 173-178. თბილისი: მეცნიერება.

სვანიძე, გიორგი. (1957). *ქართული ხალხური სიმღერები და მათთან დაკავშირებული თქმულებანი*. თბილისი: სახელგამი.

სურგულაძე, ირაკლი. (1993). *ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა*. თბილისი: სამშობლო.

სურგულაძე, ირაკლი. (2003). *მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ლამბაშიძე, ნინო. (2004). *ახალწლის დღეობათა ციკლი აღმოსავლეთ საქართველოში (ერწო-თიანეთში)*. თბილისი: მემატიანე.

ლამბაშიძე, ნინო. (2004<sup>ა</sup>). *მღვდელმონაშე ათინოგენის თაყვანისცემის საკითხისათვის საქართველოში*. კრებულში: სურგულაძე, ირაკლი და მინდაძე, ნინო (რედ.), *მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, XXVI. გვ. 116-121. თბილისი: მემატიანე.

ხოშტარია, დავით. (2001). *ადრეული შუასაუკუნეების ეკლესიები მცხეთაში*. ACADEMIA, I.:24-36.

Ál í í ì è . (1882). *Ì á ñ ò í ù á í ð í á í ù á ò í ð á á ñ ò á á “x í í á”*. *É á á è á ç*, 1 81.

Á ð á á á ç á , í á è è . (1982). *Í ð á ð è è í í á á ð í - ý ò í í á ð á ò è è Á ð ó ç è è . Ò á è è è ñ è : Í á ò í è á ð á á á*.

Á á ð á á ð á á ñ è è , Á . (1855). *É ð á ñ í á ý í ý ò í è ò á*. *É á á è á ç*, 1 4.

Á ó á ú á ý Á ð ó ç è í ñ è á ý í è ñ á ð á è ú í è ò á . (1854). *Ó á è ú á ð í í*. *É á á è á ç*, 1 56.

Ò í è á ð á á , Ñ á ð á á è . (1983). *É á è á í á á ð í ù á í á ù - á è è í á ð ý á ù á ñ ò ð á í á ò ç á ð á á á á í é Á á ð í ù . É ñ ò í ð è - á ñ è è á é í ð í è è è ð á ç á è ò è á í á ù - á á á . Í í ñ è á : Í á ò è á*.

É . Ð . Ý . , (1854). *Ç à í á - á í è á í á ñ ò á ò ú þ Ò Á á ð á ç á í á á í í ò á ù á í í ó þ í á ò á è ú á ð í í ú 24 1 “É á á è á ç á”*. *É á á è á ç*, 1 50.

Jung, Carl Gustav. (1972). *Dream Analyses*, v. 2. October 1929- June 1930, Fourth edition. Zurich.

### THE TRADITION OF *CHONA* (EASTER RITUAL) AND SOME ISSUES OF ITS GENESIS

It is common knowledge that in order to study any century-old ritual or custom the ethnologist acts like an archaeologist. The latter explores a monument of material culture, differentiating various layers, dates it and produces the picture of the monument's evolution. The method intended for use in studying this famous Georgian Easter ritual aims at bringing to light the history of its evolution.

According to the available ethnographic material, the Easter celebration was carried out all over the Kartli territory, in upper and middle Imereti, Meskheta, Racha and Mtiuleti-Gudamaqari. The Easter celebration began in due time, that is the Monday of Holy-week in some places and Good Friday in others – and went on up to Easter. Eight or nine men dressed in leather (and according to some sources women and children as well) went from house to house and sang to chosen families. A family presented them with a selection of food. The *Chona* singers mainly asked for eggs, as eggs were dyed for Easter on that day. In some places the *Chona* singers made rounds at night, carrying large baskets (*godori*), congratulating and singing to the family. They wished happiness and good health in abundance like that of Shio's wine cellar. The song closed with the refrain: *Chonaaa, Chonaaa*. Possibly *Chona* singers could have performed a round-dance, played the pipe (*salamuri*), wrestled, danced, played different games and so on. If the family let them leave empty-handed they put a curse upon the family. They sometimes climbed up to the flat roof from where they lowered a basket into the house for the hostess to put items of food (mainly eggs) into it. The *Chona* singers asked for two eggs and sang: *orolobaaa, orolobaa* ("or" means two). They sometimes collected so many eggs that they sold them at the market and with the money bought food and wine, and celebrated with feasting. In Racha and Imereti an analogous song to *Chona* - "Christ Has Risen, Rejoice!" - was widespread. (The archive of the Tbilisi State University, 1970, #9050; 1971, #8904; 1972, #2879; #29327, #28789; #10629; #273, 2, 3; #274, 144; Makalatia, 1938:108-109; Mamaladze, 1963:235-238, 241; Verdedevsky, 1855:15; Anonymous, 1882:1; Anonymous, 1894:3-4; Papismedov, 1986:130).

The *Chona* singers walked about Tbilisi as well. At the beginning of the century B. Vashadze regretfully wrote in *Iveria* (a Georgian newspaper) that "due to an opportunist *Chona* singing was replaced by chanting in Russian" on this day instead of traditional *Chona* singing. The troparion "Shine, Shine" was chanted in Russian and what is more, the chants were distorted.

These chants came to be sung in taverns, of which the author greatly disapproved. He commented that such places were altogether unsuitable for chanting, as it was greeted with gales of derision, laughter, and foul language from the company of drunks. (Vashadze, 1902:3).

According to R. Eristavi the *Chona* singers' aim was glorifying Christ and congratulating people on the coming Easter while asking for the traditionally agreed upon number of eggs (K.R.E. 1854:499).

One of the authors of the *Kavkaz* newspaper associates the *Chona* tradition with the gospel story (to be more precise, with the legend connected with the story). He writes that Joseph of Arimathea, having removed Christ from the cross on Holy Friday, took his body wrapped in coarse white calico to the grave, which he had cut into virgin rock, and

buried him there. The following day, on Holy Saturday, late at night the Holy Virgin and St. Lazarus' sisters Mary and Martha went to the grave. According to the legend they were holding red eggs and wanted to mourn Christ. Then, as is well-known, they learned about Christ's resurrection (Budushchaia Gruzinskaia Pisatelnitsa, 1854).

According to the elders, before *Chona* but at the same season, during one week a song, *Mkhiaruli Gazapkhuli* (Merry Spring), was performed accompanied by a particular ritual. The song, it was stated, performed a similar function, and existed for some time before *Chona* (Svanidze, 1957:21-24).

Like *Chona* singers, *Mkhiaruli Gazapkhuli* singers walked round the whole village, but instead of asking for eggs, they asked for something made by an unmarried maiden. It was necessary for a maiden to give presents to any singer who visited her. The visit of singers to a family gave grounds for expectations of a future happy family life for the family maiden. In addition the merry ritual songs heralded spring. The texts of the songs vary considerably.

E. Virsaladze considers that the *Chona* text presented by him, belongs to pre-Christian ritual cycles and supposes that it dates back to pagan times. (Virsaladze, 1953:283-284). Both above-mentioned authors state that they discern traces of spring and rose festival in the *Chona* texts.

Georgian folklore material describing the *Chona* ritual is preserved in the Tbilisi State University Archive. This material corroborates our supposition that the *Chona* ritual echoed merry spring-time festivities. The ritual was carried out in the following way: Two weeks before Easter, youngsters, little children, and elderly men gathered and put on shabby old clothes and shoes (some put on *papakhi* - a shepherd's tall hat, some covered their heads with bright kerchiefs, or pulled on socks). In such attire they went from house to house, and from village to village. The purpose of the rounds was mainly passing the holiday in merry-making, which is a completely inappropriate frame of mind for the last week of Lent. A festive, gay mood is a mark of the merry-spring spirit. On arrival at a village, participants of the merry march stopped in the middle of it and began drumming on an old pail turned up-side-down, and sang and danced. Then they visited all the families, singing all the time (Tbilisi State University Archive, #6020).

Comparative analysis of the *Chona* and merry-spring festival poetic texts and rituals distinguishes layers of pre-Christian and Christian spring festivities on the one hand and on the other hand defines the organic link to *Alilo* and *Berikaoba-Qeenoba* (folk traditional performances) on the text and ritual level. As mentioned above, the *Chona* texts and rituals that have come down to us, corroborated by a narrator of the old legend, demonstrate the pre-Christian character of the festivities devoted to the reviving and bountiful fertility of Nature (Mamaladze, Svanidze, Giorgadze) although we suppose they had their specific meaning and purpose. The ritual's focus was the expectation of a future husband and the creation of a happy household, as well as the preparation of a special gift for the bridegroom-to-be, with the scent of a rose. The flower theme represented by a rose image ("Oh, *Chona*, *Chona*, a bunch of roses") points to a specific meaning for the tradition. Undoubtedly it must have been the universally known pre-Christian festival of earth and femininity - the revival of feminine beginning (Tokarev, 1983:84).

The term *Chona* can serve as proof. In Georgian dialects that term designates a furrier and maker of leather hats and clothing. "The archaeological material demonstrates that all over a huge territory from Middle Asia to the Balkan peninsula female deities were closely connected with flora, especially grain motives. The mythological idea of fertility combined the worlds of flora and fauna, as analogous mechanisms. Thus,



fur, hair, and clay statues of pregnant women with grains of corn so common in the art of those days demonstrated the basic principle of mythology characteristic of that period – the predisposition for delivery in the earth or a body, resulting in flourishing earth, or bright-coloured fur coat, or long golden hair” – writes I. Surguladze (Surguladze, 2003:237).

Georgian scholars quite rightly indicate a link between the musical and ritual aspects of *Chona* and *Berikaoba-Qeenoba* (Mamaladze, 1963:210; Giorgadze, 1993:16). As is well known *Berikaoba-Qeenoba* is a pagan holiday devoted to fertility and Nature's revival held in Lent, just before Easter. Unlike the merry-spring and rose-flourishing holiday, which is not the subject of discussion here, it is a holiday devoted to dying deities rising again. Thus, the pagans celebrated birth and the revival of Gods and Nature (Rukhadze, 1987; Bregadze, 1982; Ghambashidze, 2004:106-112).

Georgian scholars also correctly acknowledged a ritual resemblance in the festivities of *Chona* merry-spring, *Berikaoba-Qeenoba*, and *Alilo*.

It is known that they have similar characteristics, for instance, making rounds of houses and singing to the chosen families, similar texts to the songs, collecting food (especially eggs), the fur coats and clothing of participants in the ritual, and merry-making. Irrespective of the resemblances, *Alilo*, the New Year celebration ritual, had its specific, pre-Christian meaning. It was connected with Nature reviving, which was part of the Christmas-time ritual celebrated on the day of the Sunbirth. Though it should be treated as part of the New-Year-festivity cycle, which must have been a pagan holiday marking the creation of universe, according to Demurg (Ghambashidze, 2004). The crucifixion of Christ changed the meaning of all that existed before, giving new content and changing it inwardly. Thus, a number of old forms or rituals were charged with fresh, Christian implications. The phenomena that are not included in the new meaning belong to the pagan rites. If they escaped extinction they resemble the pre-Christian archaeological findings, which have been unearthed in great quantity. In the same way as old Adam died and a new one appeared with Christ's crucifixion, the former meaning disappeared from the old ritual and was replaced by new contents. This was quite a natural process considering the change in the religious thinking and mentality of people who need ritual to express their feelings. As regards the structure of the ritual it is common knowledge that a ritual is distinguished by its conservative character. The most evident example of it is a cross. It symbolizes the universe, its four corners represent man, the tree of life, the moving heavenly body, and the sun (Jung, 1972:36-57; Surguladze, 1993:62-80). After the crucifixion, this pagan symbol became the most significant, all-embracing symbol of Christianity.

The new Christian mode of thinking that became conventional after the crucifixion has filled the afore-mentioned rituals with new Christian essence - the festive procession at Christmas. *Alilo* is an inseparable part of the celebration, depicting the gospel annunciation story, and *Chona* represents Lord's resurrection. As regards *Berikaoba-Qeenoba*, it has not adopted a new meaning from Christianity. It preserves the pagan ideas of deities dying and reviving, and represents the preparatory period before Lent, during which emotion display is boundless.

The egg symbolizes sacred birth, the commencement of new life in the universe, is a compulsory donation at *Alilo*, *Berikaoba-Qeenoba*, and *Chona*. In winter, it is a natural white colour signifying sacred birth and a promise of salvation and a new idea of life. In spring on Good Friday, *Chona* performers are offered red eggs, to be broken at Easter in token of Christ's true resurrection.

According to the available ethnographic data, and as mentioned above, the *Chona*

ritual was not observed in all parts of Georgia. It is also noteworthy that *Alilo*'s spread over a wider area than *Chona*'s. Kartli was the only part of Georgia where no other ritual but *Chona* was performed. This fact can be explained as follows. According to historical sources, Georgian Jews brought from Jerusalem to Mtskheta the seamless cloak of Christ as the symbol of Lord's body. It was considered by Cyprian of Carthage to be an indivisible, intact Catholic church image, upon which the Life-Giving pillar oozing chrism was erected. Later in the 4th. century, first the Church of the Saviour and then The Apostle Church of the Life-giving Pillar were built. All this took place after St. Nino had converted Kartli in the 4th century. Constantine the Great and Queen Helen sent to Georgia part of the life-giving cross of the Redeemer, two nails, the foot-rest and an icon of the Saviour (Ghambashidze, 2004a:119).

A clear and authentic picture of crucifixion becomes the foundation of Georgian religious thinking: Each sacred relic occupies its place – Christ's seamless cloak, the body of the Saviour, the blessed life-giving pillar from the Golgotha Cross, two nails, and the foot-rest. The cross erected on the mountain opposite the Life-giving Pillar Church is the image of mystical representation of crucifixion. A church in the form of a cross was built in this place and the Cross Church holiday was celebrated as the national day of the Georgian religion. Small chapels dedicated to Holy Cross could be found all over the Kartli of that period - Tkhoti, Ujarma, the Lomisi Mountain and so on. Thus, Mtskheta, the religious centre of newly-converted Kartli became another Jerusalem, its widely known toponyms being proof of that.

So, the foundation for the adoption of the typikon of the Holy Sepulcher monastery was laid in Kartli.

The fact that from the very beginning the *Svetitskhoveli* life-giving pillar church bore the name of the Saviour and has been named the Church of the 12 apostles since the times of Vakhtang Gorgasali, could be seen as logical. The *Svetitskhoveli* built in the centre of Kartli is the embodiment of the world model church, as it is built upon the seamless cloak of Christ, and as it is the Church of Holy Sion. And the Holy Sion Church is the mother of "all the churches" (Khoshtaria, 2001:27; Mgaloblishvili, 1991:43-44). Therefore we find it expedient to observe that the issue of crucifixion and resurrection turned out to prevail in relation to Christmas in the Kartli kingdom and the existing ethnographic data confirms the phenomenon. It means that *Chona* was spread throughout today's Kartli, Meskheta, Mtiuleti-Gudamaqari, Racha, Imereti and possibly part of Kakheti, the regions belonging to the Kartli kingdom in the latter part of the 4th and 5th centuries (Muskhelishvili, 2003).

At the same time as it is known that the Georgian church of the 5th.-10th centuries carried out liturgies in accordance with the house-rules of the Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem. It can be stated that first the change in the house-rules of the monastery and later the violent repression of the religious life in the 20th century might have lead to a sharp reduction in the initial significance of the *Chona* tradition. The proof of it is the fact that the *Chona* ritual procession until very recently began on Holy Week's Monday and went on during all the seven days of the week.

## References

- Anonymous author, (1882). *Mestnie Narodnie Torzhestva. Chona* (Local Folk Holidays, Chona). *Kavkaz*, #81 (in Russian).
- Anonymous author, (1894). *Saaghdgomo* (At Easter). *Iveria*, #82 (in Georgian).
- Bregadze, Neli (1982). *Ocherki po Agro-Etnografii Gruzii* (Essays on Agro-Ethnography of Georgia). Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian)
- Budushchaia Gruzinskaia Pisatel'nitsa (1854). *Felieton* (Satire). *Kavkaz*, #56 (in Russian)
- Folklore Department Archive of S. Rustaveli Institute of Literature. Par. 273, Par. 274
- Ghambashidze, Nino (2004). *Akhaltslis Dgheobata Tsikli Aghmosavlet Sakartveloshi: Ertso-Tianeti* (The New Year Celebration Cycle in Eastern Georgia: Ertso-Tianeti). Tbilisi (in Georgian)
- Ghambashidze, Nino (2004a). *Mghvdelmotsame Atinogenis Taqvanistsemis Sakitkhisatvis Sakartveloshi* (On the Issue of Worshipping the Martyr Priest Athenagoras in Georgia). In Surguladze, Irakli and Mindadze, Nino (Editors). *Masalebi Sakartvelos Etnograpiisatvis* (Materials on Georgian Ethnography), XXVI, pp. 116-121 (in Georgian)
- Giorgadze, Marine (1988). *Kartuli Khalkhuri Kalendaruli Satseschveulebo Poeziis Erti Tematuri Tsikli. Kardakar Ritualuri Chamovlis Leks-Simgherebi* (Georgian Folk Ritual Poetry. The Folklore of the South-East Georgia). *Matsne*, #3:72-83. Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian)
- Jung, Carl Gustav (1972). *Dream Analysis*, vol. 2, Fourth edition, Zurich
- Tokarev, Sergei (Responsible editor) (1983). *Kalendarnie Obichai i Obriadi v Stranakh Zarubezhnoi Evropy: Istoricheskie Kornii i Razvitie Obichaei* (Calendar Customs and Rituals of the European Countries: The Historical Roots and Evolution of Customs). Moscow: *Nauka* (in Russian)
- Khoshtaria, Davit (2001). *Adreuli Shuasaukuneebis Eklesiebi Mtskhetashi* (The Early Medieval Churches in Mtskheta), *ACADEMIA*, I:24-36 (in Georgian)
- K.R.E. (1854). *Zamechanie na Statii T. Berdzenova Pomeschchennuyu na Feleton 24 Nomer Kavkaza* (Notes on the Article by T. Berdzenov Published in Reply to a Satire in Kavkaz #24). *Kavkaz*, #50 (in Georgian)
- Makalatia, Sergi (1938). *Meskheth-Javakheti* (Meskheth-Javakheti). Tbilisi: *Sakhelgami* (in Georgia)
- Mamaladze, Tamar (1963). *Kartuli Khalkhuri Simghera Chona* (The Georgian Folk Song Chona). In *Masalebi Sakartvelos Etnograpiisatvis* (Materials on Georgian Ethnography), XII-XIII. Gegeshidze, Mikheil (Editor), pp. 235-249. Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgia)
- Mgaloblishvili, Tamila (1991). *Klarjuli Mravaltavi* (The Klarjeti Gospels). Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian)
- Muskhelishvili, Davit (2003). *Sakartvelo IV-VIII Saukuneebshi* (Georgia in the 4th-8th Centuries). Tbilisi: *Mematiane* (in Georgian)
- Papismedovi, Ilia (1986). *Nanakhi, Mosmenili, Gantsdili* (The Seen, Heard, Experienced). Tel Aviv: *Kavkasioni* (in Georgian)
- Rukhadze, Julieta (1987). *Dzveli Kartuli Agraruli Dghesastsaulis Mtavari Personazhi Beri-Bera* (The Main Character of the Old Georgian Agrarian Holiday - Beri-Bera.). In *Masalebi Sakartvelos Etnograpiisatvis* (Materials on Georgian Ethnography), IX. Giorgi Chitaia (Editor). pp. 173-178. Tbilisi: *Metsniereba*
- Surguladze, Irakli (1993). *Kartuli Khalkhuri Ornamentis Simbolika* (The Symbolics of the Old Georgian Ornament). Tbilisi: *Samshoblo* (in English and Georgian)
- Surguladze, Irakli (2003). *Mitosi, Kulturi, Ritualuri Sakartveloshi* (Myths, Cults, Rituals in Georgia). Tbilisi: Tbilisi State University Press (in Georgian)
- Svanidze, Giorgi (1957). *Kartuli Khalkhuri Simgherebi da Mattan Dakavshirebuli Tkmulebani*

(Georgian Folk Songs and the Legends Connected with Them). Tbilisi: *Sakhelgami* (in Georgian)

Tbilisi State University Archive. #6020

Tbilisi State University Folklore Archive. (1970) #9050; (1971) #8904; (1972) #2879, #29327; #28789, #10629

Vashadze, B. (1902). *Ekhlaneli Alilo da Chona* (Present Day Alilo and Chona). *Iveria*, #81 (in Georgian)

Verderevsky, E. (1855). *Krasnaya Piatnitsa* (Good Friday). *Kavkaz*, #4 (in Russian)

Virsaladze, Elene (1953). *Kartuli Khalkhuri Satrpialo Lirikis Dziritadi Sakheobani* (The Principal Aspects of Georgian Folklore). In *Literaturuli Dziebani* (Literary Researches). Vol. 8. Abzianidze, Giorgi and Radiani, Shalva (Editors). pp. 275-297. Tbilisi: Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademiis Gamomtsemloba (in Georgian)

### აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ქართლ-კახური საფერხულო სიმღერების ურთიერთმიმართება

საფერხულო სიმღერა ერთ-ერთი ყველაზე არქაულია ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში. მის უძველეს წარმომავლობაზე მუსიკალური მახასიათებლების გარდა, მეტყველებს სპეციალური არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული ლიტერატურა. არქეოლოგიური მასალებიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თრიალეთის ვერცხლის თასი, რომელზე გამოხატულ სცენასაც მეცნიერები ფერხულად განიხილავენ (ჯანელიძე, 1948:38). ფერხულის მონაწილეებად მიაჩნიათ სხვადასხვა დროს აღმოჩენილი ითიფალური ფიგურებიც. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ არქეოლოგიურ გათხრებში აღმოჩენილია ქალის გამოსახულება სპილოს ძვლის ფირფიტაზე, რომელიც ასევე მიაჩნიათ ფერხულის მონაწილედ (გვარამაძე, 1964:51). მნიშვნელოვანია ეთნოგრაფიული ლიტერატურაც, საიდანაც ჩანს ფერხულის დიდი როლი და გავრცელება ხალხის ცხოვრებაში. ფერხულის კვალია აღბეჭდილი ზოგიერთ გასართობ თამაშშიც; ისინი ადრე ფერხულები უნდა ყოფილიყვნენ. ამას გარდა, დიდი იყო ფერხულის როლი ხალხურ თეატრალურ სანახაობებშიც (ჯანელიძე, 1948:99, 215). ფერხული ჩაისახა წარმართულ რიტუალურ ქმედებაში და განვითარების სხვადასხვა სტადია განვლო.

ფერხული სინკრეტული ჟანრია და თავის თავში აერთიანებს მუსიკას, პოეზიასა და მოძრაობას, ამიტომ მისი სრულყოფილი შესწავლისთვის საჭიროა კომპლექსური ანალიზი და სამივე პარამეტრის გათვალისწინება, თუმცა ბუნებრივია, ჩვენთვის ამოსავალი ფერხულის მუსიკალური მხარეა, რომელიც თავისთავად საკმაოდ მრავალფეროვანია.

საფერხულო სიმღერები საქართველოს ყველა მუსიკალურ დიალექტში გვხვდება. სვანეთში, რაჭასა და მესხეთში ისინი ერთ-ერთი წამყვანია. ასევე არანაკლებ მნიშვნელოვანია ფერხულებით ნაკლებად მდიდარი კუთხეების შესწავლა. ამ მხრივ ინტერესს იწვევს აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ქართლ-კახური სიმღერები და მათი ურთიერთმიმართება, მით უმეტეს, რომ ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში ამ პრობლემისათვის სპეციალურად არავის მიუმართავს.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთა საფერხულო სიმღერების მხრივ საკმაოდ მდიდარ მასალას შეიცავს, თუმცა თითოეულ კუთხეში ისინი არცთუ მრავალფეროვანია. ხევსურეთში ფერხულის ანუ „ფერხისულის“ (როგორც მას ადგილობრივები უწოდებენ) სულ რამდენიმე ნიმუშია ჩანერგილი. ისინი მამაკაცთა რეპერტუარში გვხვდება და მნიშვნელოვნად განსხვავდება ხევსურ მამაკაცთა სხვა სიმღერებისგან თავისი მკვეთრად გამოხატული სამწილადობით, მკაფიოდ გამოკვეთილი მელოდიით, ბანის ჩამოყალიბებული ჰარმონიული ფუნქციით, ორპირულობით. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ხევსურეთში ეს ერთადერთი ორხმიანი ჟანრია. „ფერხისულების“ მელოდია დაღმავალი მიმართულებისაა. გამოიყოფა რამდენიმე საორიენტაციო ბგერა, ესენია: სექსტა და სეპტიმა, ე. წ. „მწვერვალ-წყარო“, სიმღერის დასაწყისში და დაბალი მეორე საფეხური საკადანსო ბრუნვაში. მელოდიაში მარცვლების განაწილებისას წარმოიქმნება რიტმული ფორმულა  $h\ q \setminus q\ h \setminus \setminus$ . მელოდია შეიძლება დაიყოს ორ ფრაზად, პირველი – შესავალი და მეორე – მისი ინტონაციიდან ამოზრდილი, რომელიც გადადის საკადან-



სო ბრუნვაში (ასლანიშვილი, 1956: 28). მელოდიის განვითარებისას შეიმჩნევა ერთგვარი სეკვენტურობის პრინციპი – მეორე ფრაზა სეკუნდით ქვევიდან იწყება (მაგ. 1).

„ფერხისულის“ აღნაგობისაა ფშაური „ფერხისები“ (მაგ. 2). ისინიც სამნილადა და მარცვლების მელოდიაში განაწილებისას მსგავსი რიტმული ფორმულა მიიღება. შეინიშნება სეკვენტური განვითარების პრინციპი. მელოდიის ორი საორიენტაციო ბგერა – მწვერვალწყარო და დაბალი მეორე საფეხური აქ ერთი ფრაზის მანძილზე გვხვდება. ფშავეში გავრცელებულია საქორწილო სიმღერა „ჯვარის წინასა“ (მაგ. 3), რომელიც სრულდებოდა კერიის გარშემოვლისას (არაყიშვილი, 1916:147. მაისურაძე, 1971:58). „ფერხისებთან“ შედარებით მისი მუხლი გაცილებით მოკლეა (ხშირად მუხლი მხოლოდ ერთი ფრაზისგან შედგება). „ფერხისების“ მსგავსად მათაც ახასიათებს სამნილადობა, მელოდიაში მწვერვალწყაროსა და დაბალი მეორე საფეხურის ხაზგასმა.

თუშეთში საფერხულოს ნიშან-თვისებებით გამოირჩევა შ. ასლანიშვილის ჩანერილი „მაყრულები“ (მაგ. 4) და „ზეზეა გაფრინდაული“ (მაგ. 5). ისინი აღმავალი მელოდიის ტიპისაა და ინტონაციურად ძალზე ახლოსაა „იავნანას“ მელოდიასთან, თუმცა სტრუქტურულად მასზე გაცილებით მცირეა. სანყის მონაკვეთში ხაზგასმულია კვარტული და კვინტური ბგერა, ასევე სახასიათო საკადანსო ბრუნვა – დაღმავალი სეკუნდური სვლა ტერციიდან ცენტრალურ ტონში. „იავნანას“ მელოდიის ინტონაციებს შეიცავს თუშური „დალა“ (მაგ. 6) – მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული სიმღერა. მისი მუსიკალური მხარე და შესრულების ფორმა გვაფიქრებინებს, რომ მას საფერხულო წყობასთან გარკვეული კავშირი უნდა ჰქონოდა (კასაბური, 1997:10). თუშეთში ორსართულიანი ფერხულის, „ქორბელელას“ (მაგ. 7) ჰანგი არ ხასიათდება საფერხულო სიმღერის სტილური ნიშნებით. თუშეთში ჩანერილი საფერხულო ტიპის ყველა სიმღერა ერთხმია, თუმცა შეიცავს მრავალხმეობის პოტენციალს.

ფერხულებით საკმაოდ მდიდარია გუდამაყარი. ფშავ-ხევსურეთის მსგავსად, ამგვარი სიმღერები ორხმეობისაა. გუდამაყრული ფერხულები ფშავ-ხევსურულის სტრუქტურისაა, მხოლოდ მათზე გაცილებით განვითარებული (მაგ. 8). აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამ კუთხის „ჯვარის წინასები“ განსხვავდება ფშაურებისგან, მათ „ფერხისების“ სტრუქტურა აქვს (მაგ. 9). გუდამაყრულ ფერხულებში რიტმი არაერთგვაროვანია, თუმცა აშკარად შეიგრძნობა სამნილადობის წამყვანი როლი.

ხევში საფერხულო სიმღერები გვხვდება როგორც მამაკაცთა, ისე ქალთა რეპერტუარში. მოხვეე ქალთა „ფერხისები“ (მაგ. 10) ძალზე მჭიდრო კავშირშია კახურ „დიდებებთან“ (მაგ. 15), ისინი მელოდიის დაღმავალ მოძრაობაზე აიგება. ქალთა საფერხულო სიმღერების მხოლოდ ერთხმეობა ვარიანტებია ჩანერილი. მოხვეე მამაკაცთა იმ სიმღერებს, რომლებიც ტრადიციულად ფერხულებად უნდა შესრულებულიყვნენ (მაგალითად „დიდებები“), დაკარგული აქვს საფერხულო სანყისი. სამაგიეროდ, ფერხულის ნიშან-თვისებები თავს იჩენს იმ სიმღერებში, რომლებიც ფერხულად არ იხსენიება (მაგ. 11). ისინი სამხმეობისაა, „იავნანას“ მელოდია მოთავსებულია შუა ხმაში. მათ ახასიათებს მუხლის შემოსაბრუნებელი მონაკვეთი, რომელიც ამავე დროს მოპასუხე მხარის შემოსვლას უკავშირდება (ე.წ. შეჭრილი კადანსი). ასეთ ადგილებში ხაზი ესმება კვარტის ინტერვალს. საყურადღებოა ხევში გავრცელებული ქალთა დატირება „ადაი დადაი“ (მაგ. 12), რომელიც გარკვეულწილად შეიცავს საფერხულოს ნიშნებს (იამვილი, 1971:71).

საფერხულო სიმღერები მთიულეთში სამ ხმად სრულდება. ისინი დაღმავალი მოძრაობით გამოირჩევა და უახლოვდება როგორც მთის, ისე ქართლ-კახურ ფერხულებს. მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ მთიულეთში გვხვდება ორი ნაწილისგან შემდგარი ფერხულიც („ჯვარის წინასა“ მაგ. 13). ორნაწილიანი ფერხულები აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სხვა კუთხეებში არ გვხვდება.

ამრიგად, აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში გავრცელებულია საფერხულო სიმღერების ორი ძირითადი ჯგუფი: 1) მელოდიის დაღმავალ და 2) აღმავალ მოძრაობაზე აგებული. მათ განსხვავების გარდა, ბევრი საერთოც გააჩნია: სამწილადობა, ორპირულობა, მარცვლების მელოდიაში განაწილებისას მიღებული რიტმული ფორმულა **h q \ q h \**.

მთაში საფერხულო სანყისი სხვადასხვა სოციალური დანიშნულების სიმღერებში იჩენს თავს.

ქართლ-კახეთში, აღმოსავლეთ საქართველოს მთასთან შედარებით, ფერხულები უფრო ფართოდაა გავრცელებული. ისინი გვხვდება ქალთა და მამაკაცთა რეპერტუარში. ქალთა საფერხულო სიმღერების ერთი ჯგუფი აიგება „იავნანას“ მელოდიაზე (მაგ. 14), ახასიათებს სამწილადობა, სინკოპური რიტმი, კვადრატული სტრუქტურა, ბანის ორი ჰარმონიული ფუნქციის – ტონიკურისა (I) და დომინანტურის (VII) – თანაბრად გამოყენება, ორპირულობა, მუხლის შემოსაბრუნებელი მონაკვეთი. ვხვდებით ამ სიმღერების ერთ-, ორ- და სამხმიან ვარიანტებს. ქალთა საფერხულო სიმღერების მეორე ჯგუფი დაღმავალ მელოდიაზე აიგება (კახური „დიდებები“, მაგ. 15). მათ პირველი ჯგუფისგან განასხვავებს მუხლის არაკვადრატული აღნაგობა. გარდა ამისა, სიმღერაში უპირატესობა ენიჭება დომინანტურ ფუნქციას, ტონიკური კი – მხოლოდ წინადადების ბოლოს ჩნდება. ამ კატეგორიის სიმღერების სტრუქტურა ემთხვევა მთის „ფერხისებისას“. მათ მსგავსად, კახურ „დიდებებში“ შეინიშნება მელოდიის სეკვენტური განვითარების პრინციპი. ქალთა დაღმავალ მოძრაობაზე აგებულ საფერხულო სიმღერებში გააქტიურებულია ოსტინატური სანყისი.

ქართლ-კახეთში მამაკაცთა ფერხულების ორი დიდი ჯგუფია: 1) მელოდიის აღმავალ და 2) დაღმავალ მოძრაობაზე დაფუძნებული. პირველი ჯგუფის როგორც მელოდიური, ისე სტრუქტურული მხარე „იავნანადაა“ ამოზრდილი. ამგვარი ტიპის საფერხულო სიმღერები თავისთავად შეიძლება დავაჯგუფოთ რამდენიმე კატეგორიად: 1) სიმღერები, რომლებიც „იავნანას“ სტრუქტურის იდენტურია (მაგ. 16). ისინი კვადრატული აგებულებისაა. თანაბრად გამოიყენება ტონიკური და დომინანტური ფუნქციები. მეორე ხმა კოორდინირებს კვარტულ და კვინტურ ბგერებზე, ხოლო პირველი – ოქტავაზე. ახასიათებს მუხლის შემოსაბრუნებელი მონაკვეთი. 2) სიმღერები, რომლებიც „იავნანაზე“ მოკლე სტრუქტურისაა (მაგ. 17). მათში გამოყენებულია „იავნანას“ პირველი წინადადება, ხოლო მეორე წინადადების ნაცვლად ჩასმულია მოკლე საქცევი, რომელიც მუხლის შემობრუნების ფუნქციას ასრულებს. ასეთ სიმღერებში ძირითადად ბანის ტონიკური ფუნქცია გამოიყენება, დომინანტური კი – მხოლოდ წინადადების ბოლოს ჩნდება. 3) სიმღერები, რომლებიც განსხვავდება „იავნანას“ სტრუქტურისგან (უმეტესად მასზე დიდი მოცულობისაა), თუმცა ხშირად მის ინტონაციურ საქცევებზე აიგება (მაგ. 18).

ქართლ-კახეთში მამაკაცთა რეპერტუარის მეორე ჯგუფი დაღმავალი მელოდიით ხასიათდება, მათ პირობითად „მუმლი მუხასას“ ტიპი შეიძლება ვუწოდოთ (მაგ. 19). ისინი განსხვავდება ქალთა დაღმავალ მოძრაობაზე აგებული სიმღერებისგან.

ღერებისგან. მათი მელოდიის დიაპაზონი (იშვიათი გამონაკლისის გარდა) შეზღუდულია და კვარტის ინტერვალით შემოიფარგლება, გააქტიურებულია ბანის როლი, მისი ფორმულაა VI-VII-I. მუხლი უაღრესად მცირე მოცულობისაა. ყოველივე ამის გამო, წინა პლანზე იწევს ოსტინატური საწყისი, რომელიც მოიცავს, როგორც მელოდიას, ისე ბანს. „მუმლი მუხასას“ ტიპი სახეზეა სხვა ჟანრის სიმღერებშიც (მაგ. 20).

ქართლ-კახეთში გავრცელებულია ორი ნაწილისგან შემდგარი ფერხულეები. ისინი ორ კატეგორიად იყოფა: 1. სიმღერები, რომელთა ნაწილები კონტრასტულია (ასეთ შემთხვევაში ფერხული მეორე ნაწილია. მაგ. 21). 2. სიმღერის ნაწილები მსგავსია (ორივე მათგანი ფერხულია). ხშირად მეორე ნაწილი პირველის ინტონაციურ მასალაზე აიგება (მაგ. 22).

საფერხულო სიმღერები ქართლ-კახეთში შეიძლება დავყოთ სამ ძირითად ჯგუფად: 1) მელოდიის აღმავალ მოძრაობაზე აგებული ქალთა და მამაკაცთა საფერხულო სიმღერები; 2) დაღმავალი მელოდიის შემცველი ქალთა ფერხულები; 3) მელოდიის დაღმავალ მოძრაობაზე აგებული მამაკაცთა სიმღერები. სამივე ჯგუფს აერთიანებს: სამწილადობა, მარცვლების მელოდიაში განაწილება (რიტმული ფორმულა  $h \quad q \quad \backslash \quad q \quad h \quad \backslash \quad \backslash$ , ორპირულობა, მუხლის შემოსაბრუნებელი მონაკვეთი.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ქართლ-კახურ საფერხულო სიმღერებს ერთი საფუძველი გააჩნია. პირველ რიგში, მათ აერთიანებს სამწილადობა. როგორც ჩანს, სამწილადობა აღმოსავლეთ საქართველოს საფერხულო სიმღერების ერთ-ერთი ყველაზე ძირეული მახასიათებელია.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთასა და ქართლ-კახეთში გავრცელებულია ორი ძირითადი მელოდიური მოდელები: 1. აღმავალი მიმართულების – „იავნანასა“ და 2. დაღმავალი მიმართულების – მთის „ფერხისებისა“ და კახური „დიდებების“ ტიპი. თითოეულ მელოდიურ მოდელებზე აგებული საფერხულო სიმღერები აღმოსავლეთ საქართველოს მთასა და ქართლ-კახეთში ერთმანეთთან ძალზე მჭიდრო კავშირშია. ერთმანეთს ემთხვევა, როგორც მელოდიური ჩარჩო, ისე ზოგადად სტრუქტურა. საფერხულო სიმღერებს აერთიანებს სამწილადობა, მელოდიაში მარცვლების განაწილების თავისებურება, ორპირული შესრულება, მუხლის შემოსაბრუნებელი მონაკვეთი. როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, ისე ქართლ-კახეთში გავრცელებულია ორი ნაწილისაგან შემდგარი ფერხულები.

ამგვარად, ამ კუთხეებში გავრცელებული საფერხულო სიმღერების ჩამოყალიბებული საერთო სტილური ნიშან-თვისებები საშუალებას იძლევა, რომ ისინი წარმოვიდგინოთ გარკვეულ მუსიკალურ ჟანრად, რომლის მუსიკალური კანონზომიერებები, საკუთრივ ამ ჟანრის გარდა, აისახა გლოვის, შრომის, საქორწილო სიმღერებში.

### დამონმებული ლიტერატურა

- ასლანიშვილი, შალვა. (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, II. თბილისი: ხელოვნება.
- გვარამაძე, ლილი. (1964). *უძველესი ქართული სარიტუალო ქალთა ცეკვები. საბჭოთა ხელოვნება*, 2:49-51.
- იაშვილი, მზია. (1971). *ფერხულის არქაული სახე „მწყობრი“ და მისი შესატყვისი ბგერითი კონსტრუქციები. საბჭოთა ხელოვნება*, 2:66-75.
- კასაბური, თეა. (1997). *გლოვის ნესის მუსიკალური მხარე საქართველოში. სადიპლომო შრომა. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია*.
- მაისურაძე, ნანული. (1971). *აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა. თბილისი: მეცნიერება*.
- ჯანელიძე, დიმიტრი. (1948). *ქართული თეატრის ხალხური საწყისები*, ნიგნი I. თბილისი: სახელგამი.
- Àðàè-èàà, Àèi èòðéé. (1916). *Àððçéí ññí à í àðí àí í à ì óçý èàèýí í à ò àí ð-àñò àí . Í òèññè èç V. ò. Òðàí à ì óçý èàèýí -Ýóí ðàð è-àññé Èí òèé. Ì ñèàà: Òéí ðàð èý À. Èèññí àðà è À. Ñí áñ .*

მაგალითი 1.  
EXAMPLE 1.

ცხენს ი - ჯდა - ო      წმინ - და      გი - ო -      რგი,      ლურ - ჯა -      სა - ო,  
tskhens i - jda - o      tsmín - da      gí - o -      rgi,      lur - ja - sa - o,

გა - ხე -      ლე - ბულ -      სა.      ცხენს ი -      ჯდა - ო      წმინ - და  
ga - khe -      le - bul -      sa.      tskhens i -      jda - o      wmin - da

გი - ო -      რგი,      ლურ - ჯა -      სა -      ვო,      გა - ხე -      ლე - ბულ -      სა.  
gí - o -      rgi,      lur - ja - sa -      vo,      ga - khe -      le - bul -      sa.

მაგალითი 2.  
EXAMPLE 2.

I  
პირ - ვე -      ლად - ო      ღმერ - თი      ვახ - სე -      ნოთ,  
pir - ve -      lad - o      ghmer - ti      vakh - se -      not,

II  
მემ - რე      ბა - ტო -      ნი - ო      ჩვე - ნი -      ა.  
mem - re      ba - to -      ní - o      chve - ní -      a.

მაგალითი 3.  
EXAMPLE 3.

I  
ჯვა - რის      წი - ნა -      სა      ჯვა - რი      წი - ნა -      სა  
jva - ris      tsi - na -      sa      jva - ri      tsi - na -      sa

II  
ჯვა - რი      წი - ნა -      სა      ჯვა - რი      წი - ნა -      სა  
jva - ri      tsi - na -      sa      jva - ri      tsi - na -      sa



## მაგალითი 4.

## EXAMPLE 4.

I (სოლისტი) (solo) გუნდი coro

მო - დი, თუ მო - მა - ვა - ლი ხარ, მო - დი, თუ  
mo - di, tu mo - ma - va - li khar, mo - di, tu

I

მო - მა - ვა - ლი ხარ. მო - მწყინ - და შე - ნი ლო - დი -  
mo - ma - va - li khar. mo - mtsqin - da she - ni lo - di -

გუნდი

ხო. მო - მწყინ - და შე - ნი ლო - დი - ხო.  
ni. mo - mtsqin - da she - ni lo - di - ni.

## მაგალითი 5.

## EXAMPLE 5.

და - ლა - ლე და - ლი და - ლა - ლე და - ლა - ლე და - ლი და - ლა -  
da - la - le da - li da - la - le da - la - le da - li da - la -

3

ლე და - ლა - ლი და - ლი და - ლა - ლე ზე - ზვა - ო გა - ფრინ - და - უ - ლო  
le da - la - li da - li da - la - le ze - zva - o ga - prin - da - u - lo

## მაგალითი 6.

## EXAMPLE 6.

I გუნდი coro

და - ლად თქვით, და - ლად, მხე - დრე - ბო. და - - -  
da - lad tkvit, da - lad, mkhe - dre - bo. da - - -

I

ლა, და - - - - ლა  
la, da - - - - la

გუნდი

ძნე - ლი - ა და - ლა - ო - ბა - ო და - - - -  
dzne - li - a da - la - o - ba - o da - - - -

ლა, და - - - - ლა  
la, da - - - - la

მაგალითი 7.  
EXAMPLE 7.

I I და II  
I and II

დღეს ამ დღე - ო - ბა ვი - სი - ა, დღეს ამ დღე - ო - ბა ვი - სი - ა,  
dghes am dghe - o - ba vi - si - a, dghes am dghe - o - ba vi - si - a,

I I და II  
I and II

წმინ - დი - სი გი - ორ - გი - სი - ა, წმინ - დი - სი გი - ორ - გი - სი - ა,  
tsmin - di - si gi - or - gi - si - a, tsmin - di - si gi - or - gi - si - a,

მაგალითი 8.  
EXAMPLE 8.

I

ა - ოხ დი - დე - ბა ღმე - რთსა დი - დე - ბა,  
a - okh di - de - ba ghme - rtsa di - de - ba,

ა ბ დი - დე - ბა - ო ღმე - რთსა და(დი) დი - დე - ბა -  
akh di - de - ba - o ghme - rtsa da (di) di - de - ba

მაგალითი 9.  
EXAMPLE 9.

I II

ჯვა - რი წი - ნა - სა ვო ჯვა - რი წი - ნა - სა ვო ჯვა - რი წი - ნა - სა ვო  
jva - ri tsi - na - sa vo jva - ri tsi - na - sa jva - ri tsi - na - sa vo

ჯვა - რის წი - ნა - სა ად - გა მხა - რე - სა - ო ად - გა მხა - რე - სა  
jva - ris tsi - na - sa ad - ga mkha - re - sa - o ad - ga mkha - re - sa

მაგალითი 10.  
 EXAMPLE 10.

ჰა-ი, დი-დე-ბა და ნა-თლის-მცე-მელ - სა დი-დე-ბა და კვი-რე ხთის-შვი - ლსა  
 ha-i, di-de-ba da na-tlis-mce-mel-sa di-de-ba da kvi-re khtis-shvi-lsa

დი-დე-ბა და დი-დე-ბა ყვე-ლა წმი-ნდა - სა გო-გო-ყვა-ლეთ თქვე-ნი ღო - ბა  
 di-de-ba da di-de-ba qve-la tsmi-nda-sa go-go-qva-let tqve-ni lo-ba

მაგალითი 11.  
 EXAMPLE 11.

I II

ქი - ზიყ ბო-ლო - ზე ბო - ლო-ზე ქი - ზიყ ბო - ლო - ზე ო-დო  
 ki-ziq bo-lo-ze bo-lo-ze ki-ziq bo-lo-ze o-do

ლო-ზე-ო ო  
 lo-ze-o o

ქი-ზი-ყ ბო-ლო - ზე ბო - ლო-ზე ქი - ზიყ ბო - ლო - ზე - ო  
 ki-zi-q bo-lo-ze bo-lo-ze ki-ziq bo-lo-ze-o

მაგალითი 12.  
 EXAMPLE 12.

ა - დაი ა - დაი ა - დაი ა - დაი  
 a-dai a-dai a-dai a-dai

და-დაი და-დაი და-დაი და-დაი  
 da-dai da-dai da-dai da-dai

ა - დაი ა - დაი ა - დაი  
 a-dai a-dai a-dai

და - დაი და - დაი და - დაი  
 da-dai da-dai da-dai

მაგალითი 13.  
EXAMPLE 13.

Example 13 is a musical score in 3/4 time, featuring two systems of music. The first system includes two measures of music, each with a vocal line and a bass line. The second system includes two measures of music, each with a vocal line and a bass line. The lyrics are in Georgian and English transliteration.

**System 1:**

Measure 1: ჯვა-რის წი - ნა - სო აქ ჯვა-რის წი - ნა - სო  
jva - ris tsi - na - sa he jva - ris tsi - na - sa he

Measure 2: შე - მო - ვდგი  
she - mo - vdgi

**System 2:**

Measure 1: შე - მო - ვდგი შე - სო აქ  
she - mo - vdgi pe - khi he she - mo - vdgi pe - khi he

Measure 2: ერთ სა -  
ert sa -

**System 3:**

Measure 1: სოა - უ - ღვწი 'მა - ა - ბი - რე ერთ სა - სოა - უ - ღვწი 'მა - ა - ბი - რე  
sta - u - lze sha - a - be - re ert sa - sta - u - lze sha - a - be - re

Measure 2: ერთ სა - სოა - უ - ღვწი 'მა - ა - ბი - რე  
ert sa - sta - u - lze sha - a - be - re

მაგალითი 14.  
EXAMPLE 14.

Example 14 is a musical score in 6/8 time, featuring two systems of music. The first system includes two measures of music, each with a vocal line and a bass line. The second system includes two measures of music, each with a vocal line and a bass line. The lyrics are in Georgian and English transliteration.

**System 1:**

Measure 1: ახ, ღა - ზა - რე, ღა - ზა - რე, ცას ღრუ - ბე - ლი აჰ - ყა - რე.  
akh, la - za - re, la - za - re, cas ghru - be - li ah - qa - re,

Measure 2: ა - ღარ გვინ - და ცის ნა - მი, ღმერ - თო მო - გვე მზის თვა - ლი!  
a - ghar gvin - da cis na - mi, ghmer - to mo - gve mzis tva - li!

**System 2:**

Measure 1: ა - ღარ გვინ - და ცის ნა - მი, ღმერ - თო მო - გვე მზის თვა - ლი!  
a - ghar gvin - da cis na - mi, ghmer - to mo - gve mzis tva - li!

Measure 2: ა - ღარ გვინ - და ცის ნა - მი, ღმერ - თო მო - გვე მზის თვა - ლი!  
a - ghar gvin - da cis na - mi, ghmer - to mo - gve mzis tva - li!

მაგალითი 15.  
EXAMPLE 15.

Example 15 is a musical score in 6/8 time, featuring two systems of music. The first system includes two measures of music, each with a vocal line and a bass line. The second system includes two measures of music, each with a vocal line and a bass line. The lyrics are in Georgian and English transliteration.

**System 1:**

Measure 1: დი-დე-ბა და ღმერ-თსა და დი-დე (ბა)  
di - de - ba da ghmer - tsa da di - de (ba)

Measure 2: დი-დე - ბა და ღმერ-თსა და დი-დე (ბა) -  
di - de - ba da ghmer - tsa da di - de (ba) -

**System 2:**

Measure 1: დი-დე - ბა და ღმერ-თსა და დი-დე (ბა) -  
di - de - ba da ghmer - tsa da di - de (ba) -

Measure 2: დი-დე - ბა და ღმერ-თსა და დი-დე (ბა) -  
di - de - ba da ghmer - tsa da di - de (ba) -

**System 3:**

Measure 1: ჰოი ჰოი  
hoi hoi

Measure 2: ჰოი ჰოი  
hoi hoi

მაგალითი 16.  
EXAMPLE 16.

გლე - სამ და გლე - - - სამ სამ - გა - ლო, სამ - გა - ლო  
gle - sam da gle - - - sam nam - ga - lo, nam - ga - lo

ჩე - მო რკი - ნა - ო, ქა - სუ - რი - სა - - - ო.  
che - mo rki - na - o, qa - su - ri - sa - - - o.

1.2.3. 4.

მაგალითი 17.  
EXAMPLE 17.

ჰე შავ - ლეგ, შე - ნი შა - ვი ჩო - ხა, შავ - ლე -  
he shav - leg, she - ni sha - vi cho - kha, shav - le -

გო. შა - ვათ შა - ვი - ხა - მე - ბი - ა შავ - ლე - გო.  
go. sha - vat sha - gi - kha - me - bi - a shav - le - go.

მაგალითი 18.  
EXAMPLE 18.

*f* ზე - მერე - ლო, ზე - მერე - ლო, ძირ - ხა და ჩა - მო - სა - ყრე - ლო,  
ze - mcre - lo, ze - mcre - lo, dzir - sa da cha - mo - sa - qre - lo,

თუ ჩა - მო - ხვალ და ჩა - მო - დი თუ ა - რა და - ლით ჩა - მოგ - ყრი.  
tu cha - mo - khval da cha - mo - di tu a - ra dza - lit cha - mog - qri.



მაგალითი 19.  
EXAMPLE 19.

**I გუნდი**  
I coro

**II გუნდი**  
II coro

ჰე მუ-მლი და მუ-ხა - სა, ჰე მუ - მლი და მუ - ხა - სა, ჰე  
he mu - mli da mu - kha - sa, he mu - mli da mu - kha - sa, he

მაგალითი 20.  
EXAMPLE 20.

**I გუნდი**  
I coro

**II გუნდი**  
II coro

ე, ა - რა (და) ღა - ლო და ა - რა - ლე ო ა - რა (და) ღა - ლო და ა - რა - ლე ო  
e, a - ra (da) la - lo da a - ra - le o a - ra (da) la - lo da a - ra - le o

მაგალითი 21.  
EXAMPLE 21.

წუ-თი-სოფ-ლის სტუმ-რე-ბი ვართ, ჩვენ წა-ვალთ და სხვა დარ - ჩე - ბა, ჰე  
tsu - ti - sop - lis stum - re - bi vart, chven tsa - valt da skhva dar - che - ba, he

ვახ-ტანგ მე-ფე ღმერთს უყ-ვარ-და, შენ კი გე-ნაც-ვა-ლე ჰე-ი და.  
vakh-tang me-pe ghmerts uq - var - da, shen ki ge - nac - va - le he-i da.

ჰა - რი და ჰა - რა - ლო  
ha - ri da ha - ra - lo

მეზღეოთი 22.  
EXAMPLE 22.

The musical score for Example 22 consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Georgian with English transliterations below them.

**System 1:**

- ჰეი, ვი-სი-ა, ვი-სი-ა, ქა-ლი ღა-მა-ზი, ჰო,
- hei, vi-si-a, vi-si-a, ka-li la-ma-zi, ho,

**System 2:**

- ჰეი, ახ-ლა კი შე-მო-უ-ა-როთ, ჰო, ჰო,
- hei, akh-la ki she-mo-u-a-rot, ho, ho,

### ავსტრიული იოდლის წვლილი ადრეულ ევროპულ პოლივოკალურობაში

იოდლი ნიშნავს მარცვლებით სიმღერას ან ძახილს, მარცვლებს სემან-ტიკური მნიშვნელობა არ გააჩნია, ხმის რეგისტრი კი სწრაფად იცვლება თავის ხმას – ფალცეტსა და გულ-მკერდის ხმას შორის.

იოდლი ჯერ კიდევ ფართოდ არის გავრცელებული აღმოსავლეთ ალპების ზოგიერთ რეგიონში. როგორც ჩანს, ეს უძველესი ხელოვნება აღმოცენდა პასტორალურ კულტურაში და დროთა განმავლობაში მრავალგზის შეიცვალა. შესაძლოა, როგორც ეს ხშირად ხდება ფოლკლორში, იოდლს შემორჩა გარკვეული არქაული ნიშან-თვისებები. ჩემი მიზანია იოდლში ძველი პოლივოკალურობის სტილის ძიება და აქედან გამომდინარე, ევროპული პოლივოკალურობის საფუძვლების დადგენა.

ვოლფგანგ ზიჰარდტმა ჯერ კიდევ 1939 წელს გაამახვილა ყურადღება ალპიური იოდლის ისტორიული შრეების საკითხზე. ადრეული შრიდან გვიანდელ შრემდე, „ფორმისა“ და „უღერადობის“ გათვალისწინებით, ზიჰარდტმა 5 კატეგორიის არსებობა დაადგინა:

1. „Schnaderhüpfer“-ის ტიპი: სიმეტრიული კონსტრუქცია, ტონიკური და დომინანტური ჰარმონიების სქემატური ცვლა, მნიშვნელოვანი რიტმული ვარიაციების გარეშე.

2. „ბაროკოს“ ტიპი: მისი პირველწყარო მენუეტსა და ლენდლერის ნიმუშებშია.

3. „რენესანსის“ ტიპი: სტილისა და ფორმის მხრივ დაკავშირებულია აკაპელასათვის დამახასიათებელ წესთან: ტენორის, კანონისა და quodlibet პრინციპთან.

4. შუა საუკუნეების ტიპი: ხმათა გადაჯვარედინების ტექნიკა (მოტეტი, დისკანტი).

5. პრე-გრიგორიანული ტიპი – FA მოდუსი

ჩემი კვლევა ხმათა გადაჯვარედინების ტექნიკას ეხება. არის თუ არა შესაძლებელი, რომ იოდლში ხმათა გადაჯვარედინება მომდინარეობდეს შუა საუკუნეებიდან? უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხმათა გადაჯვარედინება ალპური რეგიონების იოდლში კვლავაც გამოიყენება, თუმცა ეს იოდლის შესრულების მხოლოდ ერთ-ერთი ტექნიკაა. დღესდღეისობით იოდლისა და სიმღერისათვისაც უფრო დამახასიათებელია ხმათა მსგავსი მოძრაობა ახლო პოზიციაში. ამგვარ ფაქტურაში ყოველთვის არის 2 ხმის პოლივოკალურობა, რომელიც შეიძლება გაიზარდოს 3, 4, 5 და 6 ხმამდეც კი.

ვარაუდს, რომ ხმათა გადაჯვარედინების მქონე იოდლი შუა საუკუნეებიდან მომდინარეობს, ადასტურებს იოდლების ტექსტი. ამ მოსაზრებას სისტემურად არავინ განიხილავდა ვიდრე დღემდე. თუ 1900 წლიდან გაკეთებულ იოდლების ჩანაწერებს დავაკვირდებით, ვნახავთ, რომ ხმის გადაჯვარედინების მქონე იოდლების ტექსტში თანხმოვანთა რაოდენობა ძალიან მცირეა. ეს კი მათ ასაკზე მიუთითებს, რამეთუ ამ ვოკალურ სტილს „jodeln“-ი („იოდელნი“ – იოდლის შესრულება) ეწოდება მხოლოდ XVIII საუკუნიდან (1796 წლიდან). საუკუნეებით ადრე მას „johlen“-ი („იოლენი“ – „იოთი“ შესრულება) ეწოდებოდა, რაც „იო“-ს ძახილს ნიშნავს. „Johlen“ უფრო ძველი სიტყვაა. როგორც ჩანს იგი ნიშნავდა ხმოვანი ბგერებით ძახილს ან სიმღერას თანხმოვანთა ძალიან მცირე რაოდენობის

გამოყენებით. „Jodeln“ – მრავალი თანხმოვნით, უფრო ახალი ფორმაა და იგი ინსტრუმენტული მუსიკის იმიტაციას ახდენს (hodl didldadl ridi/ჰოდლ დიდლდადლ რიდი). იოდლის ძველ ჩანაწერებში ნათლად შეიმჩნევა ორი თავისებურება: ხმა-თა გადაჯვარედინება და თანხმოვანთა მცირე რაოდენობით გამოყენება. ეს ფაქტი ადასტურებს ჩვენს მოსაზრებას ძველი შრეების შესახებ.

ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებ ჩანაწერებზე, რომლებიც ქმნის ვარიანტების ჯგუფს. მე მათ ვუნოდე „Wurzhorner“ – ამ ჯგუფის ყველაზე უფრო ცნობილი იოდლის სახელწოდების მიხედვით. „Wurzhorn“ არის ალპური საყვირის სახეობა, რომელიც დანიურ რეგიონშია გავრცელებული. სწორედ აქ ხდებოდა იოდლების ჩანერაც. ფოლკლორის ავსტრიელმა მკვლევარმა, იოზეფ ჰომერმა ჩანერა იოდლების უმეტესობა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე. მან აღნიშნა, რომ იოდლების გარკვეული ნიმუშები მის დროს ჯერ კიდევ იკვრებოდა ალპურ საყვირზე. არსებობს სხვა ნიშანთვისებები, რომელიც ადასტურებს იოდლის ტრადიციების განსაკუთრებულობას: ზოგიერთ ვარიანტს ეწოდება „Koibasa“, რაც უკავშირდება სიმღერისას სახის სპეციალურ მოძრაობას. „Koibasa“ ნიშნავს ნიკაპის ქნევას. მომღერალი აქნევს ნიკაპს ყოველ მომდევნო ბგერაზე გადასვლისას. სხვა ვარიანტებს ეწოდებათ „Küahsuacher“ ან „Küarmercher“, რაც ძროხების ძებნასა და მათ მოწველას ნიშნავს. ეს თვალნათლივ ადასტურებს ამ იოდლების კავშირს მესაქონლეობასთან.

„კლასიკური“ Wurzhorner ათი ტაქტის სიგრძისაა. ორ-ორი ტაქტი ერთდება და წარმოქმნის ერთიან მარტივ 3 ნაწილიან ფორმას. პირველი ორი ტაქტი მეორდება და ქმნის A ნაწილს. მომდევნო 2 ტაქტი კვლავ მეორდება B ნაწილში. ბოლოში კი სანყისი ორი ტაქტი მეორდება A2 ნაწილში რეპრიზის ფუნქციით. ყველა ფრაზა ტაქტის ბოლოს მკვეთრად მთავრდება, წყდება, რაც ამ ტიპის იოდლის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა. ყოველი ნაწილის პირველი ორი ტაქტი დომინანტურ ჰარმონიას წარმოაჩენს, მომდევნო ორი – ტონიკურს. თვლა შესაძლოა იყოს ორი ან სამწილადი, უმეტესად წელი. ხშირია მერვედი გრძლიობის ბგერები მეოთხედებით ფრაზის ბოლოს.

ალპური იოდლი ტრადიციისამებრ სრულდება a capella, სოლო ინსტრუმენტებთან ერთად, თანხლების გარეშე. დამწყებ მთავარ ხმას უერთდება კონტრაპუნქტული ხმა. ყველა ნაწილი სრულდება ორი, მაღალი და დაბალი პოზიციით. დაბალი პოზიციის ბგერები იმღერება გულ-მკერდის ხმით „ა“ და „ა“ ხმოვნიან მარცვლებზე. „ა“ ხმოვნიანი მარცვლები გვხვდება როგორც მაღალ, ასევე დაბალ პოზიციებში, ორივე ხმა თითქმის ერთსა და იმავე ბგერებსა და მარცვლებს მღერის (იხ. მაგ. 1).

ჩემს მიერ შესწავლილი ჩანაწერების სახეობებია:

Der Lång Wuschhorner (Ramsau 1901, ad Nr.342) (იხ. მაგ. 2): მთავარი ხმის ზედა ხმით აკომპანირება მსგავსი მოძრაობით ხდება, რაც წარმოშობს 3 ხმის პოლიფოკალურობას.

Der Koibåser (Liesen 1895, Nr.339) (იხ. მაგ. 3): მეორდება სურვილისამებრ, მთავრდება ბოლო ტაქტის ძლიერ დროზე. ეს მთავარ ხმაში მელოდიურ სამხმოვანებას ქმნის, მერვედი ბგერებით დანაწევრების გარეშე.

Der Koibåser (Ramsau 1901, ad Nr.294) (იხ. მაგ. 4): შედგება მხოლოდ 8 ტაქტისგან, რადგანაც მასში არ არის B ნაწილის გამეორება. ნოტაციაში მერვედი გრძლიობები არაა, თუმცა მეოთხედი ბგერები იყოფა ორი ხმოვნიტ ა და u.

Der Äiäiäi (Liesen, Rottenmann, 1895, Nr.340) (იხ. მაგ. 5): ორმაგი ზომა; 12 ტაქტი A2 ნაწილის გამეორების გამო. გამეორება შესაძლოა სურვილისამებრ.

Der Jäijäijäi (Schladmung, 1898, Nr.341) (იხ. მაგ. 6): ორმაგი ზომა; 8 ტაქტი.

არც A1 და არც B ნაწილი არ მეორდება. A2 ნაწილი არის პერიოდის ფორმით 4 თვლით. ნაწილში მსგავსი მოძრაობაა ერთ თვლაში.

Der Däppldu dippldä (Ramsau, 1900, Nr.295) (იხ. მაგ. 7): ორმაგი ზომა; 6 ტაქტი. მთავრდება ბოლო ტაქტის ძლიერ დროზე. ტექსტის სასაცილო მარცვლები შეესატყვისება ჟღერადობის პუნქტირულ რიტმს.

Der Wuschzhärner (Ramsau, 1901, ad Nr.197) (იხ. მაგ.8): პერიოდი 8 სვლით, მთავრდება ბოლო ტაქტის ძლიერ დროზე, რაც მთავარ ხმაში წარმოქმნის დასკვნით მელოდიურ სამხმოვანებას.

Der kuschz Wuschzhörner (Ramsau, 1901, ad Nr.339) (იხ. მაგ. 9): 2 ხმა მსგავსი მოძრაობით კონტრაპუნქტის გარეშე.

Lära Bred (იხ. მაგ. 10) B ნაწილში მოძრაობა სუბდომინანტური ჰარმონი-იდან ტონიკურისაკენ.

იოდლის ყველა ტიპის ნიშან-თვისებას წარმოადგენს ორი განსხვავებული შეფერილობის მქონე ბგერის მუდმივი ცვლა, რასაც განაპირობებს მომღერლის მიერ სხვადასხვა ბგერების, ხმის რეგისტრისა და მარცვლების გამოყენება.

განსხვავებული მოვლენაა ლიტერული ვოკალური პოლიფონია „სუტარტინე-სი“. მას ტექსტუალური პოლიფონია ეწოდება.

მართალია, ეს იოდლები სავარაუდოდ წარმოაჩენენ შუა საუკუნეების ეპოქის ნიშან-თვისებებსა და პოლიფონიის საფუძვლებს, ეჭვგარეშეა, როგორც ეს უკვე აღნიშნა ზიჰარდტმა, რომ დროთა განმავლობაში ისინი ვითარდებოდნენ და დროის შესაფერ სახეს ლეზულობდნენ. თავდაპირველად იოდლი XVIII-XIX საუკუნეთა ჰარმონიულმა აზროვნებამ გაამრავალფეროვნა. მუსიკის, ისევე როგორც პოეზიის პოლიფონიურობის მსგავსი უნიკალური მოვლენა მხოლოდ ფოლკლორში თუ მოიძებნება. ეს უდაოდ ევროპული პოლიფოკალურობის თავისებურებაა. იოდლის ის სახეობა, რომელიც მე წარმოვადგინე, ამჟამად ცოცხალ შესრულებაში უმეტესად გამქრალია. იოდლი ფართოდაა გავრცელებული რიგ ალპურ რეგიონში. უმეტესობა შემსრულებლებისა უპირატესობას ანიჭებს ორხმიან იოდლს მსგავსი მოძრაობით, ბანის თანხლებით ან მის გარეშე. კვლავ შეიძლება შეგვხვდეს საპირისპირო მოძრაობის ხაზი, თუმცა ეს ხმა ძალიან თავისუფალია და უმეტესად ესადაგება 2 ან მეტი ხმის მსგავს მოძრაობას. ამის საწინააღმდეგო „Wurchornen“-ის ტიპის კონტრაპუნქტი დისკანტის მსგავსად განსაზღვრავს ამ ტიპს.

და ბოლოს, მსურს აღვნიშნო, რომ ამ მოხსენებისათვის ჩატარებული კვლევებისას მე აღმოვაჩინე იოზეფ ჰომერის საინტერესო შენიშვნა. იგი აღნიშნავს, რომ ერთ-ერთი იოდლი XIX საუკუნის 40-იან წლებში მცხოვრები ძმების ქმნილება იყო, რომელიც დანიური რეგიონის ალპურ საყვირზე სრულდებოდა. ერთი ძმა გარდაიცვალა, მეორე კი კავკასიაში გადმოსახლდა! ამგვარად – თუ ნებას დამრთავთ ვიხუმრო – მე საშუალება მაქვს თქვენ გაგაცნოთ არა მხოლოდ ავსტრიის არქაული პოლიფოკალურობის, არამედ, შესაძლოა, ასევე იოდლის წარმოშობის ისტორია საქართველოში!



syllables. We have a comparable phenomenon in Lithuanian vocal polyphony “suter-tine”, called text-polyphony.

Although these yodels display probably characteristics of the era of Middle Ages and the origins of polyphony, as already Sichardt remarked, there is no doubt that they were modernised in the course of the time. First of all they have been interspersed by harmonical thinking of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. Their combination of polyphony in Music as well as in poetry is a phenomenon one can find only in folk music; it is certainly a particularity in the framework of European polyvocality.

Nowadays the type of yodelling I presented here has disappeared largely from live singing. Yodelling is really very common in several alpine regions, but most singers prefer yodels with more than two parts in similar motion with or without bass. One can still hear lines in contrary motion, but these voices are conducted very freely, fitting optional to the texture with two or more voices in similar motion. Unlike this the counterpoints of the type “Wurzhorn” are not optional but determine these type as a sort of descant.

Finally I want to mention that during my studies for this presentation I discovered an interesting note of Josef Pommer, who remarked that one of these yodels was produced by two brothers in the forties of the 19<sup>th</sup> century on alphorns in the Dachstein region. One of the brothers died, the other one emigrated – to the Caucasus! Thus – if you permit me this joke – I am not only able to give you a contribution to the archaic polyvocality in Austria, but perhaps also to the origins of yodelling in Georgia!

## References

Födermayer, Franz und Gerlinde Haid: Jodeln, Jodler, Jodel. In: Österreichisches Musiklexikon, Hrsg. v. Rudolf Flotzinger, Bd. 2, Wien 2003, S. 901-902.

Pommer, Josef: 444 Jodler und Juchezer aus Steiermark und dem steirisch-österreichischen Grenzgebiete. Wien 1906. 2. Auflg. Wien 1942.

Senn, Walter: „Jodeln“. Ein Beitrag zur Entstehung und Verbreitung des Wortes – Mundartliche Bezeichnungen. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 11, Wien 1962, S. 150-166.

Sichardt, Wolfgang: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns. Berlin 1939 (Schriften zur Volksliedkunde und Völkerkundlichen Musikwissenschaft, hrsg. v. Werner Danckert, 2).

Slaviunas, Zenonas Jono: Zur litauischen Vokalpolyphonie. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 13, Berlin 1967, S. 323-243.

მაგალითი 1. აუდიო. გრეტი შტაინერი და ჰელი გეზაუერი. (Ramsau / Schladming). ჩანწერილი და გაშიფრულია გ. ჰაიდის მიერ, 8/04

EXAMPLE 1. Audio. Greti Steiner and Heli Gebauer. Ramsau / Schladming. Registration and transcription: G. Haid, 8/04

Wurzhorner

hã u ri i ã u hã i ri hul jã u ri jã ri hã

hã u ri di ã u hã u

ri hul jã u ri hã ri hul jã u ri jã ri hul jã u ri jã ri hul jã u ri jã

hã u ri di jã u hã u ri di jã u hã u ri di jã u ha u ri di jã u

ri hul jã u ri jã ri hã

hã u ri di jã u hã u

მაგალითი 2. Der lång Wuschzhorner (Ramsau 1901; ad Nr. 342)

EXAMPLE 2. Der lång Wuschzhorner (Ramsau 1901; ad Nr. 342)

## Dreistimmige Form von 342.

## \* Der lång' Wuschzhorner.\*)

In der Ramsau bei Schladming.

\* Hã:i : ri:i = u:i hã:i hã:i : ri:i = u:i

\* Tri:i = ã:i = ri:bi

hã:i hã:i : ri:i = u:i hã:i : ri:i = u:i

i = ã tri:i = ã:i = ri:bi tri:i = ã:i = ri:bi

hã:i : ri:i = u:i hã:i : ri:i = u:i

tri:i ã:i = ri:bi tri:i ã:i = ri:bi

hã:i = ri:i ri:bi ã = i.

hã:i = ri:i = u:i hã = i.

tri:i = ã:i = ri:bi hã = i.

მაგალითი 3. Der Koibäser (Liezen 1895; Nr. 339)

EXAMPLE 3. Der Koibäser (Liezen 1895; Nr. 339)

339. \* Der Koibäser\*).

Aus der Trübsinger Gegenb.

i u i u i bi d i u

ḡ i d u i ḡ i d u i

i u i bi d i = bu d ri i = u i = bi d

ḡ i d i bi i ḡ i d

i = bu d ri i = u i = bi d i u i.

Beliebig oft wiederholt. Schluss

i bi = i ḡ i d u i u.

მაგალითი 4. Der Koibäser (Ramsau 1901; ad Nr. 294)

EXAMPLE 4. Der Koibäser (Ramsau 1901; ad Nr. 294)

Zwischen 294—295 einzufügen:

\* Der Koibäser.

Aus der Ramsau bei Schladming.

\* u-gl: d-i: ḡ i: u

\* Hu du u du u du du u du u

u-gl: d-i: ḡ u-gl: du: ḡ u-gl: d-u: ḡ i: u.

du du u du du u du du u d: i.

1901 vorgefungen von der Zirlerin und ihrer Schwester Hanna.

Ist eine Abart des Koibäfers unter Z. 339, S. 316.

EXAMPLE 5. **Der Aiaiai** (Liezen, Rottenmann, 1895; Nr. 340)

Liezen; Rottenmann.

EXAMPLE 6. Der Jaijaijai (Schladming, 1898; Nr. 341)

S = ja i = ja i = ja i = ja i = ja i = di = ri



S=a-i ja=i ja=i ja=i ja=i ja=s i  
i=j a=i j a=i j a=i j a=i i.



ia=i ja=i ja=i ja=i ja=i ja.  
ja.



მაგალითი 7. Der Däppldu dippldä (Ramsau 1900; Nr. 295)

EXAMPLE 7. Der Däppldu dippldä (Ramsau 1900; Nr. 295)

### 295. Däppldu dippldä.

In der Ramsau.

\* Däp-pl = dä dip-pl = dä dip-pl = dä dip-pl = dä



\* Däp-pl = du däp-pl = du däp-pl = du däp-pl = du

\*) Dieses Bierel hörte ich nicht; die Sängerinnen legten erst mit dem 2. Bierel ein.

dip-pl = dä dip-pl = dä dip-pl = dä dip-pl = dä



däp-pl = du däp-pl = du däp-pl = du däp-pl = du

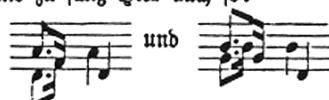
dip-pl = dä dip-pl = dä dä.



däp-pl = du däp-pl = du du.

1900. Vorgesungen vom „Jäger Hies“ (Matthias Simon-lechner).

Der Überschlager setzt gewöhnlich erst beim 2. Takte ein. Ab- und zu sang Hies auch so:



und

Der Zabler wird auch auf die Zablersilben häbli häbli hä (Überschlag: idä idä hä) gesungen.

გაგალობი 8. Der Wuschzhorner (Ramsau 1901, ad Nr. 297)

EXAMPLE 8. Der Wuschzhorner (Ramsau 1901, ad Nr. 297)

**Abart zu 297. Ein Wuschzhorner.\*)**

*In der Ramsau bei Schladming.*

**E**

*i = i-bi i-bi i-bi i-bi*

*hā bā-i ā-i hā bā-i ā-i hā bā-i ā-i*

*i-bi ā-i ā-i i-bi ā-i ā-i i-bi i-bi*

*hā bā-i ā-i hā bā-i ā-i hā bā-i ā-i*

*i-bi ā-i ā-i*

*hā bā-i ā-i ā-i*

1901 vorgefungen von der Zirlerin und ihrer Schwester  
Hanna.

გაგალობი 9. Der kuschz' Wuschzhorner (Ramsau 1901; ad Nr. 339)

EXAMPLE 9. Der kuschz' Wuschzhorner (Ramsau 1901; ad Nr. 339)

**Bu 339. \* Der kuschz' Wuschzhorner.\*)**

*In der Ramsau bei Schladming.*

**G**

*ū = u ā u = i ā = u ā u = i*

*ā = u ā ā = u ā ā = u ā ā = u ā*

*ā = u ā u = i*

მაგალითი 10. აუდიო. ელეონორა და მაქს შანცლ, ბად აუსეი, ესელბახ. ჩანერილი და გაზიფრულია გ. ჰაიდის მიერ, 8/04  
EXAMPLE 10. Audio. Eleonore and Max Schanzl, Bad Aussee, Eselsbach. Registration and transcription: G. Haid 8/04

Lära Bred

i di ri di ja i ri di ja i i di ri di ja i ri di ja i  
ha da re di joi di ha da re di joi di ha da re di joi di  
i di ri di ja i ri di ja hu hui ri hui ri ri di ri di ja i ri di ja i  
ha da re di joi di u hui ri hui ri ri di ri a joi di  
ri di ri di ja i ri di ja i ri  
ha da re di joi di ri

### კრიმანჭულის ნაირსახეობები დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში

*„დედამინა, ცა და მთელი კოსმოსი დიდი და ბრწყინვალე წიგნია უფლისა, რომელშიც უსიტყვოდაა გაცხადებული უხილავი ღმერთი“*

ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის ფორმების სიმდიდრემ და შესრულების წესის იშვიათმა მრავალფეროვნებამ განაპირობა მდიდარი მუსიკალური ტერმინოლოგიის შექმნა, რომელშიც საპატიო ადგილს იკავებს ხმათა სახელები. ქართულმა მუსიკალურმა პრაქტიკამ შემოინახა ხმის აღმნიშვნელ ტერმინთა განსაკუთრებული რაოდენობა, არასრული მასალებით მათი რიცხვი 50-ს აღემატება, ასეთებია: მთქმელი, დამწყები, მწყებელი, წამომწყები, შემხმობარი, მოძახილი, მომძახნელი, მაღალი ბანი, ერთიანი ბანი, ხმიერი, ბანი, დვრინი, შემდეგი, დუბი, გები, ზილი, ბოხი, კრიმანჭული, გადაძახილი, ჩამომრთმევი, წვრილი, კრინი, გამყივანი, გამკივანი, ყივანი, კივანი, კივან, პირველი ხმა, მეორე ხმა, მომღერალი მგალობელი, წინამძღვარი ხმა, წინამძღვარი მგალობელი, მთავარი მგალობელი, მელექსე, შემღიღინებელი, კაფია, თავი, მეჭიფაში (მენვრილე), გამაჭყაფალი, ზებანი „მაჟოლ“ (წინამძღვარი, მეთაური), მეუბნე, ჭიფე, მეჭემ, „ჟიმუბნე“, დამწყებითი ხმაი, ფიცხი ხმაი, შემოძახილი, წყება და ა.შ.

ნაშრომის მიზანია ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფენომენალური მოვლენის, ერთ-ერთი ხმის – კრიმანჭულის არსისა და მისი ტემბრული თავისებურებების წარმოჩენა. აქედან გამომდინარე, მოხმობილია ისტორიულ, ეთნოგრაფიულ და ფოლკლორისტულ გამოკვლევებში მოძიებული ისეთი ფაქტები და მოვლენები, რომლებიც მის არქაულობას ასაბუთებენ.

ხალხური მუსიკის ნებისმიერი კომპონენტის შესწავლის დროს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ვიცოდეთ კონკრეტულად, უშუალოდ შემსრულებლების ვინაობა. განთქმულ მომღერალ-მოკრიმანჭულეებს: ჩავლეიშვილს, გ. ბაბილოძეს, არტ. და ან. ერქომაიშვილებს, ა. ხუხუნაიშვილს, გ. დოლიძეს, გ. ჩხიკვაძეს, ა. და ქ. ტაკიძეებს, მ. შავიშვილს ხალხურ პოეზიაშიც კი ხოტბას ასხამდნენ. მათ მიერ შესრულებული პოლიფონიური წყობის, „კრიმანჭულიანი“ სიმღერები წარმოქმნიან ხმოვანებით უნიკალურ ჰარმონიულ ნაგებობას.

„კრიმანჭული“ – ეს ყელისმიერი ხმაა, ქმნის მელოდიურ ფიგურაციებს, ნახტომებს შემსრულებლის სურვილისა და სუნთქვის ხანგრძლივობის მიხედვით. დასავლეთ საქართველოს კუთხეების იმერეთისა და სამეგრელოს შესანიშნავ სასიმღერო ნიმუშებში კრიმანჭული გვხვდება ნაკლებად, ხოლო აფხაზეთსა და სვანეთში კი საერთოდ არ არის. პოლიფონიური მრავალხმიანობის უიშვიათეს მაგალითს წარმოადგენენ გურული და აჭარული ხალხური სიმღერები, რომელთა ხმების სხვადასხვა სახელწოდება შემოგვრჩა: 1. კრინი, კრიმანჭული, წვრილი, გამყივანი. 2. მთქმელი, დამწყები, მწყებელი, მოძახილი. 3. შემხმობარი. 4. ბანი.

აღსანიშნავია რომ, ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენის დროს, პირველ რიგში, მსმენელის ყურადღებას იქცევს მელოდია, რომელიც უმეტესად მაღალ ხმებში სრულდება. გურული სასიმღერო ფოლკლორის ფუძეს წარმოადგენს კონტრასტული პოლიფონია. მრავალხმიან ფაქტურაში ნათლადაა განსხვავებული ერთმანეთისაგან თითოეული ხმის თავისებურება, თითოეული მელო-

დიური ხაზი. აქ საერთოდ არ ფიგურირებს იმიტაციის პრინციპი. ამათგან კრიმანჭული ყველაზე მეტად გამოკვეთილია და უშუალოდ სწვდება მსმენელის ყურს.

XIX და XX საუკუნის გამოჩენილ მეცნიერებს და მკვლევრებს თავიანთ ნაშრომებში მრავალჯერ გამოუთქვამთ მოსაზრება ამ მაღალი ხმის განმარტებისათვის.

ცნობილი მოგზაური, „ვინმე მესხი“ გვარამაძის გვარსახელით, რომელიც წლების განმავლობაში „მომღერალთა ბუდედ“ სახელდებულ სოფელ მაკვანეთში ცხოვრობდა, იქვე ახდენდა გურულთა ზნე-ჩვეულებათა დაკვირვებას და მშვენიერი ნარკვევიც უძღვნა ამ თემას, 1901 წლის ჟურნალ „მოგზაურის“ ფურცლებზე აღნიშნავდა: „გურულების სიმღერის საუკეთესო თვისება მიეწერება, ადგილობრივ მაგლობელთ შაშვ-ჩხარტთა, გაიდონთა (ბულბულთა) და სხვა ფრინველთა, რომლებიც მაისის თვეში უწყვეტლივ დღე და ღამე თავიანთ მშვენიერ შეუღლიამულებულ ან გაბმულ სტვენა-გალობით აცხოველებენ ბუნებას, გურულთა სმენას ატკბობენ, ამა ნახევრით გატაცებულნიც ბაძავენ მათ“ (გვარამაძე, 1901:574).

ცნობილი ეთნოგრაფის აპოლონ წულაძის გადმოცემით გურულ სიმღერათა საგანძურში წამყვანი და განსაკუთრებული ადგილი „კრიმანჭულს“ ეკუთვნოდა: „კრიმანჭული ანუ კირკანტული, როგორც მისი საუკეთესო მცოდნენი აღიარებენ, ერთი წამყვანი ხმაა, მაგრამ როგორც ლილინი, ისე კრიმანჭულიც ზოგჯერ ერთპიროვნულია. მარტოდ დარჩენილი ახალგაზრდა კრიმანჭულობდა ტყეში, ყანაში და გზაში. კრიმანჭულს ინვევდა მარტოობა და შიში. კრიმანჭულობდა – შიში უქრებოდა, არ მოიწყენდა, არ ჩამორჩებოდა. ღამით მოზარდს სადმე წასვლას რომ დაავალებდნენ, ეტყოდნენ „ნეიკრიმანჭულე და წადიო“.

კრიმანჭულობდა ძროხისა თუ თხის მწყემსი ახალგაზრდა. თუ მას მოპირდაპირე მხრიდან მეორე ტოლი გამოეკრიმანჭულებოდა, ეს მოგაგონებდათ ორი მწყემსის სოინარით ან სალამურით შეჯიბრებას. კრიმანჭული დიდი სასიამოვნო მოსასმენი იყო მეტადრე მყუდრო მთვარიან ღამეში“ (წულაძე, 1971: 13). ამ დაკვირვებიდან მნიშვნელოვანია, რომ იგი ზოგჯერ ერთპიროვნული ყოფილა, ე.ი. მას ასრულებდა ერთი ადამიანი, სხვა ხმების გარეშე. სავარაუდოა, რომ მოკრიმანჭულები ჩვენ დროშიც მღერიან მარტოდ, მაგრამ ამის მაგალითები არც კრებულებში, არც ჩანაწერებში არ მოგვეპოვება. კრიმანჭულის ასეთი შესრულება ადამიანის გრძნობების გამომხატველი ყოფილა და მას გარკვეული დანიშნულებაც ჰქონია, რაც მის უძველესობაზე მეტყველებს. სავარაუდოა, რომ უხსოვარი დროის ადამიანები კონტაქტის დასამყარებლად შესტებს იყენებდნენ, ხოლო ერთმანეთთან გასაუბრება (დიალოგი) უსიტყვო გადაცხილებით, ყვირილით, ყივილით ხდებოდა, განსაკუთრებით დიდ მანძილებზე.

„პირველყოფილმა ადამიანმა ადრინდელ ეტაპზე აღიქვა მუსიკალური ბგერები მიმბაძველობის საფუძველზე. მეორე მხრივ, დიდი როლი ითამაშა ბიოფიზიოლოგიურმა მომენტებმა, როგორიცაა სიხარული, შიში, ტკივილი, მწუხარება და ამის გამოხატულება ცალკეული წამოძახილებით“ (Ádám, 1960:5).

„კრიმანჭულს“ მამლის ყივილს ადარებენ. ფრინველის ასეთი მიბაძვა არ არის შემთხვევითი. პირველი ხმა, რომელიც შეიძლება გაჩენილიყო უძველესი ადამიანის ცნობიერებაში, იყო მაღალი ხმა. ყვირილი, კივილი, ყივილი, მიბაძვა ცხოველის ან ფრინველის ხმისა, განსაკუთრებით ფრინველის. რადგან ადამიანისათვის მიუწვდომელი იყო ფიზიკურად ფრენა, ისინი ფრინველებს უპერატესობას ანიჭებდნენ. არ არის შემთხვევითი, რომ ერთი ან რამდენიმე ხმის ცისკენ მიმართულ აჟღერებას „გალობას“ უწოდებენ. თანამედროვე ქარ-



თულში სიტყვა „გალობა“ ფრინველს უკავშირდება. აზრობრივად, „გალობას“ საეკლესიო მუსიკასთან დაკავშირებით მოვიხსენიებთ.

„კრიმანჭულის“ მორფოლოგიის საკითხი პირველად ფილიმონ ქორიძემ გამოაქვეყნა: „სიტყვა კრინი არის ქალის მაღალი ხმა. ტენორი, როგორც ვიცით მკერდში ასრულებს თავის ხმას, როდესაც ეს მკერდის ხმა გარდასცილდება დანიშნულს მის საზღვარს, მაშინ კრინის ხმას მიმართავს და მით მანჭავს, ახვევს, ატრიალებს მაღალ ნოტებს და მისთვის ჰქვია კრიმანჭული“ (ქორიძე, 1901:3). ფილიმონ ქორიძის განმარტება, რომ კრიმანჭული არის დახვეული კრინი, ემთხვევა ხალხში გავრცელებულ აზრს, მაგრამ ადვილი მისახვედრია, რომ ტერმინი ბევრად უფრო ადრე ყოფილა გავრცელებული.

**კრიმანჭულის**, როგორც სიმღერის მაღალი ხმის სახელის ეტიმოლოგიაში ღრმა ჩანვდომისა და ანალიზის საფუძვლიან დასაბუთებას ვხვდებით ივანე ჯავახიშვილის კაპიტალურ ნაშრომში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, რომელშიც ავტორი ასევე ამტკიცებს, რომ **კრიმანჭული** წარმოშობილია კრინისაგან: „ძველი ქართული **კრინი** უნდა წვრილისა და პატარას აღმნიშვნელი **კნინის** ბგერითი სახესხვაობა იყოს. თუ გავიხსენებთ, რომ უმდაბლესი ხმის სახელს დვრინსაც, კრინის მსგავსად, ბოლო, კიდურ მარცვლად „ნი“ აქვს უნებლიედ წამოიჭრება აზრი, რომ „ნი“ ორსავე შემთხვევაში ძირეული არ უნდა იყოს, არამედ ფორმანტი. ამიტომ კრინის ძირად **კრი** უნდა მივიჩნიოთ....“

ამრიგად, – დაასკვნის ივანე ჯავახიშვილი – „**კრი** ძირი და **კრინი** წვრილის აღმნიშვნელია“ (ჯავახიშვილი, 1938:299-300.).

თუ დავაკვირდებით, სიტყვა „**კრიმანჭული**“ ორი სიტყვისაგან შედგება: **კრი** – წვრილი ხმის აღმნიშვნელია, **კრინავ** – ხმას ძლივს იღებს (საბა), **კრინტი** – ზოგადად ხმის გამოცემას, მოკლე ბგერას გულისხმობს (გამოთქმები: ხმა! კრინტი!, ან კრინტი არა დაძრა!), **კრინტა** – მარილის ან შაქრის ნატეხი – რაც მიუთითებს ნივთის სიმცირეზე, **კრიჭა** – ყბები, მანჭავს, მანჭვა-გრება ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის მიხედვით (ზმნა – იგივეა, რაც პრანჭავს, ღმეჭს, ღრეჭს, ღრეცს) მიმოიკასთან დაკავშირებული ტერმინებია, რომელთა კვლევასაც ხალხური სიმღერის შესრულების პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მივანიჭოთ. ამავე დროს, მანჭი – „**მანჭია**“ – თეთრკისრიანი ჩიტია, კისერს ხშირად რომ ამოძრავებს (ლლონტი, 1984:344).

აღსანიშნავია 94 წლის მოხუცი გლეხის ლომინეიშვილის (ბანი) გამონათქვამი: „რატომ ქვია და, დოუკვირდი, რო კრიმანჭულობს კაცი რაფერ პლანზეა, რაფერი გამოსკვნილი და ჩანრიახებულია?!.. – „დანრიახებულია, ვერ გაუგებ, როდის რას ამბობს...“ (2004 წლის მაისი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრისა და ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის ექსპედიცია გურიაში). „ნრტიალება – „იგინი უმობენ მშობელთა თისთა ნრტიალებითა“ – ნრიაქი (გურ.) – ქათმის წინილების ხმაურობა (აბულაძე, 1973:550). „კრიახი“ – დამფრთხალი ქათმის და ზოგი სხვა ფრინველის ხმიანობა (ჩიქობავა, 1986:270).

რაც შეეხება „გამყივანს“ – გამყივანი – წვრილი, მაღალი, მყივანი ხმა, მაღალი წვრილი ხმით მომღერალი გუნდში. მოკრიმანჭულე, გამყივარი – იგივეა, რაც გამყივანი (ჩიქობავა, 1951:937); იმღერება სპეციფიკური ტემპრით, „ყივილით“, მისთვის დამახასიათებელია პატარა დიაპაზონის ფორმულა – მოტივების ოსტინატური ჟღერადობა. „ნადურებში“ შრომის პროცესის დროს დახმარებისათვის სპონტანურად ამოსული გადაძახილები.

კრიმანჭული გამყივანისაგან ძირითადად დიაპაზონით განსხვავდება. კრი-

მანჭული შეიცავს ნახტომებს დიდ ინტერვალებზე. კრიმანჭულისა და გამყივანის ერთმანეთთან სიახლოვე ინვევს შემსრულებლის მიერ კრიმანჭულიდან გამყივანზე გადასვლას, ან პირიქით, დამოკიდებულია შემსრულებელზე.

ყველა ფორმულა წარმოადგენს ჰარმონიული ოსტინატოს მაგალითს. მკაფიოდ გამოკვეთილი ბგერები (კვინტა ან კვინტას პლუს ტერცია ქვემოთ) კომპლექსში ქმნის ჰარმონიულ ჩარჩოს. ვერტიკალში წარმოიქმნება ფარული მრავალხმიანობა, ე. ი. სამხმიან სიმღერაში გვექმნება ექვსი ხმის შთაბეჭდილება. ოთხხმიანში კი – შვიდის. „კრიმანჭული სიმღერაში ერთგვარაა მაშინ, როდესაც ქვედა ხმა – ბანი ხდება მელოდიური ხაზის აქტიური შემსრულებელი, ე.ი. ბანი კარგავს ჰარმონიული ბაზისის ფუნქციას, ხოლო კრიმანჭული თავისებური ორნამენტული ფიორიტურით ზევიდან აღადგენს სიმღერის ჰარმონიულ ბაზისს. თუმცა, კრიმანჭული შედის არა მარტო მაშინ, როდესაც ბანი კარგავს ჰარმონიული ბაზისის ფუნქციას, ხშირად კრიმანჭული ისმის სხვა ხმასთან სინქრონულად (მაგ. „ნადურში“ კრიმანჭული და შემხმობარი).“ (Aei ðääi èy, Ë., 1989:144)

გამყივანი და კრიმანჭული სრულდება უტექსტოდ, მარცვლების ან ხმოვანი ასოების კომბინაციებზე: ი-ა, უ-ა, ა-ი, ურუ-ა-ჰო, თირ-თირ-თირ, რიმ-ტი-რი, ვი-ა-ჰო, ვო-ი-ა-ჰო, ვო-ია, ა-რი-ა, ი-რი-ა, ი-რი-ა-ჰო, ურ-ვა-ჰო, ირ-ვა-ჰო, ი-სი-ა-ჰო, ი-ნი-ა, რინ-ტი-რი, რინ-დი-რი, რიმ-დი-რი, ო-ია და სხვ.

„კრიმანჭულის“ მსგავსია ხმოვან ბგერებზე და მარცვლებზე შესრულებული – „იოდლი“, რომელიც გვხვდება ევროპის, აზიის და აფრიკის მრავალხმიან კულტურებში. განსაკუთრებულ ინტერესს ინვევს შვეიცარიის, ავსტრიელი ტიროლელი მომღერლების და აფრიკის პიგმეების ტრადიცია.

ჯერ კიდევ 1897 წელს შენიშნა ზალცბურგიდან ჩამოსულმა ტიროლელ მომღერალთა დასმა მათ მიერ შესრულებული იოდლის გურულთან მსგავსება. „საკვირველია ის, რომ სიმღერები, რომელნიც დღეს გავიგონეთ ამ ტიროლელ მომღერალთაგან, სრულიად წააგავს გურულ სიმღერებს“ (ანონიმი, 1897). აქაური „იოდლი“ საკრავის თანხლებით (ციტრა) იმღერება, თავისებური ფალცეტით. აკორდიკა მაჟორულ-მინორულ კილოურ სისტემაზეა აგებული.

საუკუნეების მანძილზე მდინარე მოიას ხეობის ნაკრძალი (ცენტრალური შვეიცარია) შედარებით იზოლირებული იყო, ამ ფაქტმა ხელი შეუწყო „იოდლის“ ტრადიციების შენარჩუნებას. მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ იოდლის წარმოშობა დაიწყო ალფჰორნული მუსიკის ვოკალური იმიტაციით, ანუ მუშაობის დროს ადამიანები ბაძავდნენ ინსტრუმენტის ხმებს. ალფჰორნის საშუალებით მწყემსები ამყარებდნენ ერთმანეთთან კავშირს.

საინტერესოა, რომ კრიმანჭულის მსგავსი მუსიკალური მოვლენა დამახასიათებელია აფრიკელი პიგმეებისათვის, რომლებიც თვით აფრიკის კონტინენტზეც განსხვავებული და იშვიათი კულტურის მქონე ხალხად ითვლება. მათ მუსიკაში ვოკალური „იოდლი“ რიტმულ პოლიფონიასთანაც არის დაკავშირებული. სრულდება დასარტყამი საკრავების ან ტაშის თანხლებით. მრავალხმიანობის წამყვანი ფორმაა პარალელიზმი (კვინტის, კვარტის, ტერციის, სამხმოვანების, შერეული), მრავალხმიანი ფაქტურა შენდება ნახტომების გზით, კილოში ერთი საფეხურის გამოტოვებით. ფაქტურის საფუძველს ქმნიან კონსონანსური თანხმოვანებები, ე.ი. ხმათა კოორდინაცია ეფუძნება კონსონანსურ ინტერვალებს.

პიგმეების სასიმღერო პოლიფონია ეყრდნობა იმიტაციის პრინციპს. ეს პრინციპი მომდინარეობს ვოკალური „იოდლის“ ტექნიკით. საინტერესოა ანალიზს და დასკვნებს ვხვდებით ფრანგი მკვლევარის პიერ სალეს მოკლე სტატიაში, „ცოცხალი ტრადიციული მუსიკის კოლექცია“. სტატია შეიქმნა მკვლევარის მიერ

1966 წელს გაბონის ბიბეაკის პიგმეებში რეალიზებული ჩანაწერების საფუძველზე.

„როგორც ცნობილია, იოდლის პრინციპით ხმა იყოფა ორ რეგისტრად. მომღერალი აკეთებს მკერდისმიერ მონაცვლეობას, ფალცეტი წინსვლით და უკუსვლით უცვლელია ვოკალურ შესაძლებლობათა ორ რეგისტრში, სიმაღლით და მითუმეტეს ტემბრით (უფრო ნაზი ფალცეტი) დაპირისპირებული ეს რიგი მთავრდება კვარტის, კვინტის, სექსტისა და სეპტიმის ფართე ინტერვალების თანამიმდევრობითი აწევით და დაწევით“ (Salle, 1975) ჩვენს მიერ მოპოვებული მასალებიდან დაგვანტერესა თაფლის შეგროვების, ნადირობასთან დაკავშირებულმა, რიტუალურმა, გასართობმა სიმღერებმა. მაგალითად: გასართობი სიმღერა – ტყის ბანაკი დიგბოს მახლობლად.

აღნიშნული მაგალითები ადასტურებენ ტიპოლოგიურად მსგავსი მოვლენის არსებობას დედამიწის სხვადასხვა კონტინენტზე – ევრაზიის შუაგულში (გურია-აჭარაში „კრიმანჭულის“ სახელწოდებით), ევროპის მთიან რეგიონში (ალპებში) და აფრიკაში (პიგმეებში „იოდლის“ სახელწოდებით), რაც მომავალში უფრო ღრმა შესწავლის საგანი შეიძლება გახდეს.

### დამოწმებული ლიტერატურა

აბულაძე, ილია. (1973). *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი*. (მასალები). თბილისი: მეცნიერება.

ანონიმი. (1897). *თეატრის მატეიანე. სოხუმი*. გაზ. ცნობის ფურცელი.

გვარამაძე, კონსტანტინე. (1901). *გურია*. ჟურნ. მოგზაური. №6-7:573-574

პატარიძე, რამაზ. (1980). *ქართული ასომთავრული*. თბილისი: ნაკადული.

ჟღენტი, ივანე. (2004). *ქართული ხალხური სიმღერის წყობის პრობლემები*. ხელნაწერი.

ქორიძე, ფილიმონ. (1901). *ქართული მუსიკის შესახებ*. გაზ. ივერია. №96:3.

ლოლოტი, ალექსანდრე. (1984). *ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა*. თბილისი: განათლება.

ჩიქობავა, არნოლდ (რედ.). (1951). *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*, ტ. II. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

ჩიქობავა, არნოლდ (მთ. რედ.). (1986). *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია. ენათმეცნიერების ინსტიტუტი. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.

წულაძე, აპოლონ. (1971). *ეთნოგრაფიული გურია*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

Ãðááð, Ðì àí. (1960). *Ãñáí áú àÿ èñò í ðèÿ í óçúèè. x. I. Ì ñèáà: Ì óçáèç.*

Æi ðááí èÿ, Èì ñèð. (1989). *Ãðçèí ñèí á ò ðááèðèí í í á ï í ñí ñí èí ñèá á ï áááí áðí áí í ñí ò ááñò á ï í í ñí ñí èí ñí ò ðááí òð. Òáèèèñ: Èçááðáèñíðáí Òáèèèñíñí ñ Òí èááðñèáðà.*

Salle, Pierre. (1975). *Jodel et Proc Edes Contrapunctiques des Pygmees*. თარგმანი: კალანდაძე, ნინო. (1999). *იოდლი და კონტრაპუნქტული შესრულება პიგმეებთან*. (ხელნაწერის სახით). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

## VARIETIES OF *KRIMANCHULI* (YODEL) IN WEST GEORGIA'S FOLK SONGS

The richness of polyphonic forms and the diversity of singing styles of Georgian folk songs resulted in the creation of a rich musical terminology, where a particularly important place is ascribed to the names of the parts. Georgian musical practice has preserved a great number of terms designating voices. Due to the incomplete sources these names exceed 50 in number. They are: *mtkmeli*, *damtsqebi*, *mtsqebeli*, *tsa-momtsqebi* (all the listed terms denote different variants indicating the leading part); *shemkhmobari*, *modzakhili* and *momdzakhneli* (the voices accompanying the lead voice - the second part); *maghali bani* (a high bass); *ertiani bani* (a stable bass part); *khmieri* (bass part); *bani*; *dvrini* (drone); *shemdegi*, *dubi*, *gebi* and *zili* (a high-pitched part – discant, a high voice); *bokhi* (low-pitched voice); *krimanchuli* (yodel), *gadadzakhili* (call and response); *chamomrtmevi* (a cut-in substituting part); *tsvrili* (a high-pitched voice); *krini* (the voice more high-pitched than *zili*); *gamqivani*, *gamkivani*, *qivani*, *kivani*, *kivan* (high-pitched voices in the dialects of different provinces of Georgia); *pirveli khma*; *me-ore khma*; *momgherali mgalobeli*; *tsinamdzhghvari khma*; *tsinamdzhghvari mgalobeli*; *mtavari mgalobeli*; *melekse*; *shemghighinebeli*; *kapia*; *tavi*; *mechipashi* (*metsvrile*); *gamachqapali*; *zebani* «*mazhogh*» (a lead voice); *meubne*; *chipe*; *mechem*; *zhimubne*; *damtsqebiti khmai* (a lead voice); *pitskhi khmai*, *shemodzakhili*; *tsqeba* . . .

The purpose of this study is to manifest the essence and timbre characteristics of *krimanchuli* (yodel). *Krimanchuli* is a guttural voice creating melodic figurations and jumps depending on the performer's wishes and his ability to keep the breath. In the songs of west Georgian provinces, Imereti and Samegrelo, *Krimanchuli* seldom occurs and it never occurs in Abkhazia and Svaneti. The most unique specimens of polyphonic singing are represented by Achara and Guria's folk songs, some part names of which are still preserved. They are: 1. *Krini*, *krimanchuli*, *tsvrili*, *gamqivani* (different degrees of high-pitched voices); 2. *Mtkmeli*, *damtsqebi*, *mtsqebeli* *modzakhili* (variants of a leading, mostly a middle voice); 3. *Bani* (bass, the lowest part) 4. *Shemkhmobari* (pedal drone, sounding mostly around the same range as the second, leading voice).

While listening to a music piece one is first of all attracted by the melody mainly performed in high-pitched voices. The basis of Guria's folk songs is contrasting polyphony. Every melodic line and every peculiarity of each voice is distinctly distinguished. The well-known principle of imitation is never present here. Of all the voices *krimanchuli* stands out most clearly and makes a special impact on the listener.

Scholars, travellers and ethnographers of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries often voiced their opinions about this high-pitched voice. A famous traveller, Gvaramadze by name who lived for a number of years in the village of Makvaneti which was considered to be a "cradle of singers", observed the Gurians' customs and devoted a remarkable essay to the subject in the bulletin *Mogzauri* (Traveller) in 1901. He wrote: "The extraordinary quality of Gurian songs can be ascribed to the singing of local birds: thrushes, nightingales and others rejoicing in nature by their whistling, twittering and chanting incessantly day and night in May and charming the Gurians' ears. And the overwhelmed listeners imitate them delightedly" (Gvaramadze, 1901:574).

According to an ethnographer Apolon Tsuladze *krimanchuli* occupies a special place in a Gurian song. *Krimanchuli* or *kirkantuli* as the best connoisseurs of it profess is a lead voice, but like *ghighini* (humming), *krimanchuli* is sometimes performed individually. A youth left alone sang *krimanchuli* on the road, in the field, in the forest. *Krimanchuli*

helped when a person felt lonely and frightened; it drove away fear, boredom. When a youngster was sent on an errand at night he was told: "Go to the place you're bound to and *krimanchuli* on the way".

*Krimanchuli* was sometimes sung by a shepherd. If his peer echoed him from the opposite side, it sounded like a contest of two shepherds playing the *soinari* (west Georgian panpipe) or *salamuri* (a pipe). *Krimanchuli* was very fascinating to listen to, especially in a moonlit night" (Tsuladze, 1971:13). It should be specially stressed that *krimanchuli* has sometimes been performed individually, that is, it has been performed by one person not accompanied by other voices. It can supposedly be individually performed nowadays. However we do not possess any record of it either in collected essays or in any other written sources. This kind of performing *krimanchuli* was used to express human emotions and had a certain purpose. It is supposed that people used gestures for communication and a dialogue was carried out by a call and response dialogue performed by shouting to each other especially at a long distance. Primitive man at an early stage acquired musical sounds on the imitative basis, on the other hand biophysiological moments were of great significance. "Joy, fear, pain, grief were expressed by means of producing corresponding sounds" (Gruber, 1960:5).

*Krimanchuli* is often compared to a cock's cock-a-doodle-doo. Imitating a bird is not accidental. The first part that might have sounded in human consciousness was a high pitched sound produced by an animal, particularly by a bird. It is essential to note that the musical sounds directed to heaven are called chanting. In modern Georgian the word chanting (*galoba*) is associated with birds: it is also connected to the sacred music.

The problem of the term *krimanchuli* was first addressed in a publication by Pilimon Koridze: "The word *krini* (discant) indicates a woman's high-pitched voice, tenor. It is produced in the chest, when this voice goes beyond its boundary, it turns into *krini* and turns, twists, swirls while producing the high-pitched sounds and this is the reason why it is called *krimanchuli*" (Koridze, 1901:3).

The interpretation of *krimanchuli* by Koridze as a twisting *krini* coincides with popular opinion. The term *krimanchuli* itself must belong to a much earlier date.

Ivane Javakhishvili in his groundbreaking work "Main Issues of the History of Georgian Music" gives a deep insight and well-grounded analysis of the etymology of *krimanchuli* as a high-pitched voice of a song. The author proves that *krimanchuli* originates from *krini*. The old Georgian *krini* must be a modification of *knini*, which means small, thin. If we recall that the name of the lowest-pitched voice *dvrini* (humming) ends in the syllable *ni*, it may be concluded that in both cases *ni* does not belong to the root of the word but is a formative; thus *kri* should be asserted as being the root of the word.

Therefore, concludes Javakhishvili, *kri* is the root and *krini* means "thin"; (Javakhishvili, 1938:299-300).

On a closer inspection we can see that the word *krimanchuli* is composed of two words. *Kri* – denoting a high-pitched voice; *krinav* hardly producing a sound (Sulkhan-Saba Orbeliani Dictionary), *krinti* means producing a sound, a short one (there are some Georgian phrases illustrating the meaning: *Krinti* – Don't you utter a word; *krinta* means a small piece of salt or sugar and also denotes a small quantity, *kricha* – means jaws, *manchva-grekha* (the verb distort/twist/turn) according to the Georgian explanatory dictionary are the terms connected with mimicry, the interpretation of which is accorded a great deal of attention in the process of a song's performance. Meanwhile it should be mentioned that *manchia* is a white-necked bird turning its neck all the time" (Ghlonti, 1984:344).

The 94-year-old peasant Lomineishvili (bass) says: "Why does it have this name? You should just look at a man's face who sings *krimanchuli* what he looks like. How he twists and turns his voice. One can't guess what he is up to and why" (Fieldwork Diary of



the International Centre for Georgian Song and the International Research Center for Traditional Polyphony, May of 2004). *Tsrtialeba* – “They call their parents with *tsriaki* - the sounds produced by chickens (Abuladze, 1973:550) and *kriakhi* - cackling of frightened chickens and the sounds produced by some birds” (Chikobava, 1986:270). As regards to *gamqivari*, this term denotes a very high-pitched voice and the performer has the same name as the voice. The performer of *krimanchuli* and *gamqivani* is the same person (Chikobava, 1951:937). The voice has a specific timbre, a formula of a small range, ostinato, spontaneously rising call and response character summoning people to help with harvesting or other kind of field work.

*Krimanchuli* differs from *gamqivani* mainly in the range. *Krimanchuli* contains jumps at long intervals (usually fifth plus a third, resulting in a frequent use of seventh intervals). The proximity of *krimanchuli* to *gamqivani* causes the performer to shift from *krimanchuli* to *gamqivani* or vice versa depending on the performer.

All the formulae represent the example of harmonious ostinato. The clearly cut sounds (fifth, or fifth + third below) create a harmonic frame in a three- or four-part polyphonic texture. Vertically intense polyphony is created; that is in a three-part song the impression of a five-part singing is achieved, and a four-part song sounds like a six-part one. According to Akhobadze, *krimanchuli* joins the song when the low-pitched voice – *bani* (bass) - becomes the active performer of the melodic line, that is, the *bani* loses the function of a harmonic basis whereas *krimanchuli* restores the harmonic basis of the song by means of specific ornamental embellishments from above. According to J. Jordania, *krimanchuli* joins the song not only when the base loses the function of a harmonic basis, but it can be frequently heard with another stable voice simultaneously. For example, in *naduri* (harvest) songs *krimanchuli* goes together with *shemkhmobari* (a specific pedal drone in the middle of the four-part polyphonic texture) (Jordania, 1989:144).

*Gamqivani* and *krimanchuli* are performed without a text, as a combination of syllables or vowels: *i-a*, *u-a*, *a-i*, *uru-a*, *-ho*, *tir-tir-tir*, *rim-ti-ri*, *ri-a-ho*, *voi-i-ai-hoi*, *vo-ia*, *a-ri-a*, *i-ri-a*, *i-ri-ai-ho*, *ur-va-ho*, *ir-va-ho*, *i-si-a-ho*, *i-ni-a*, *rim-ti-ri*, *rim-di-ri*, *o-ia* and others.

Similar to Georgian *krimanchuli*, a yodel is also performed on vowels and syllables in different part of the World: Europe, Asia and Africa. The tradition of singers from Switzerland, Austrian Tyrol and pygmies from Central Africa rainforests deserve a special attention.

Back in 1897, when Tyrolese singers arrived in Georgia from Salzburg, the striking resemblance between the yodel and *krimanchuli* was noticed. “It is amazing that the songs we heard today performed by the Tyrolese singers bear a striking resemblance to the Gurian songs” (Anonymous author, 1897:3). The chords are constructed in European major-minor harmonic system.

In the course of centuries the reserve of the river Moya (central Switzerland) was comparatively isolated. This ensured the preservation of the yodel tradition. Scholars remark that originally the yodel began as a vocal imitation of alphorn music, in other words, people imitated the sound of the instrument while labouring. Shepherds communicated by means of the alphorn. A phenomenon similar to *krimanchuli* is characteristic of the African Pygmies who are considered to possess a specific and rare singing culture even within Africa. The vocal yodel in their music is connected with rhythmic polyphony and is performed accompanied by percussion instruments or clapping. The polyphony of the Pygmies is based on the principle of imitation. This principle comes from the yodel technique. An interesting analysis and conclusions are given in a short article by a French scholar Pier Salle “The Collection of Live Traditional Music” (The article was written by the researcher in 1966 on the basis of recordings of songs performed by Gaboni Bibeac pygmies).

“As it is known, according to the yodel principle the voice is divided into two registers. The singer carries out two chest shifts, the forward and backward movements of falsetto is unchanged in two registers of the vocal possibilities. This sequence of sounds opposed in height and even more so, in timbre (a softer falsetto) ends in a successive fall and rise of the fourth, fifth, sixth and seventh's intervals” (Salle, 1975). Of the materials obtained by us the most interesting ones are ritual entertaining songs connected with hunting and the collecting of honey. For example: an entertaining song recorded at a forest camp near Digbo. The mentioned specimens corroborate the fact of existing the similar phenomenon on different continents of the world: – in the middle of Euro-Asia (Guria-Achara – *kriman-chuli*) in mountainous regions of Europe (yodel in the Alps), and in Africa among the Pygmies. This fact may become the object of thorough study in the future.

Translated by MARINA KUBANEISHVILI

### References

- Abuladze, Ilia (1973). *Dzveli Kartuli Enis Leksikoni* (The Dictionary of Old Georgian Language). Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian)
- Anonymous author (1897). *Teatris Matiane. Sokhumi* (History of Theatre. Sukhumi). Newspaper *Tsnobis Purtseli* (in Georgian)
- Chiqobava, Arnold (editor). (1951). *Kartuli Enis Ganmartebiti Leksikoni* (The Explanatory Dictionary of the Georgian Language). Tbilisi: *Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademia* (in Georgian)
- Chikobava, Arnold (Editor in Chief) (1986). *Kartuli Enis Ganmartebiti Leksikoni* (The Explanatory Dictionary of the Georgian Language). Tbilisi: *Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademia* (in Georgian)
- Glonti, Alexandre (1984). *Kartul Kilo-Tkmata Sitqvis Kona* (The Dictionary of Georgian Modes and Idioms). Tbilisi: *Ganatileba* (in Georgian)
- Gruber, Roman (1960). *Vseobshchaia Istoria Muziki* (The General History of Music), part 1. Moscow: *Muzgiz* (in Russian)
- Gvaramadze, Konstantine (1901). *Guria* (Guria). *Mogzauri* (The Traveller), ## 6-7:573-574 (in Georgian)
- Javakhishvili, Ivane (1938). *Kartuli Musikis Istoriis Dziritadi Sakitkhebi* (Main Issues of the History of Georgian Music). Tbilisi: *Federatsia* (in Georgian)
- Jordania, Joseph (1989). *Gruzinskoe Traditsionnoe Mnogogolosie v Mezhdunarodnom Kontekste Mnogogolosnikh Kultur* (Georgian Traditional Polyphony in the International Context of Polyphonic Cultures. Problem of the Origins of Polyphony). Tbilisi University Press (in Russian with English summary)
- Koridze, Pilimon (1901). *Kartuli Musikis Shesakheb* (On Georgian Music) The *Iveria* newspaper, # 96, p. 3 (in Georgian)
- Pataridze, Ramaz (1980). *Kartuli Asomtavruli* (The Georgian Script) Tbilisi: *Nakaduli* (in Georgian)
- Sale, Pier (1975). *Jodel et Proc Edes Contrapunctiques des Pygmees* (Yodel and Contrapuntal Performance among Pygmies). The article was translated from French into Georgian by Nino Kalandadze in 1999 (manuscript from the Archive of Tbilisi State Conservatoire)
- Tsuladze, Apolon (1971). *Etnograpiuli Guria* (The Ethnographic Guria). Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo* (in Georgian)

### ლვინის ღვთაებისადმი მიძღვნილი სიმღერების რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებანი

ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე (2002წ) ჩემი გამოსვლა ღვინის ღვთაება აგუნასადმი მიძღვნილი საწინააღმდეგო სიმღერის პრეზენტაციას ეძღვნებოდა. საწინააღმდეგო სიმღერები დაკარგულ ჟანრად ითვლებოდა ქართულ ფოლკლორისტიკაში, ამიტომ ახალი ჩანაწერი მეცნიერული კვლევისათვის საინტერესო ობიექტს წარმოადგენდა (კვიჟინაძე, 2003). ამ მიმართულებით ჩატარებულმა მუშაობამ დამატებითი ინფორმაცია და ახალი აუდიო ჩანაწერი შეგვძინა. ნაშრომში წარმოდგენილია ღვინის ღვთაება აგუნასადმი მიძღვნილი სამი სიმღერა, რომელთა შედარებითა ანალიზმა საინტერესო და მნიშვნელოვან დასკვნამდე მიმიყვანა.

ორიოდე სიტყვა თავად ღვთაების შესახებ:

აგუნა – ღვინის მფარველი ღვთაებაა ქართული წარმართული პანთეონისა. გავრცელებული იყო დასავლეთ და სამხრეთ საქართველოში. აგუნას სახელზე ვაზის რქის ან ყურძნის მტევნის ფორმის სარიტუალო პურებს აცხობდნენ და ვაზის ნაყოფიერებას ავედრებდნენ. შესაბამისი რიტუალიც სცოდნიათ – „აგუნას გადმოძახება“ (ან „აგუნას გადაძახება“), რომელსაც საახალწლოდ ასრულებდნენ სიმღერითა და საწინააღმდეგო რიტმული კაკუნის თანხლებით. ამ რიტუალის მიზანს ყურძნის კარგი მოსავლის დაბეჭება წარმოადგენდა.

ღვთაება აგუნას კვალი საშემოდგომო სამუშაოებშიც იკვეთება: ძველი ცნობებით სამხრეთ საქართველოში „რთველის დროს ვენახში აკიდოებით შემკული შიშველი ყმანვილები ფერხულს ცეკვავდნენ“ (ჩიტაია, 1975:76).

აგუნას კავშირი რთველთან ახალი მონაცემებითაც დასტურდება. 2004 წელს ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრისა და ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის მიერ მოწყობილი ექსპედიციის დროს გურული სიმღერის მცოდნე დიმიტრი ხომერიკისაგან მოპოვებულ იქნა ცნობა, რომ „ძველად „აგუნას გადმოძახება“ ხიდან სცოდნიათ, თანაც ვინც სხვას დაასწრო ხეზე ასვლა, იმან აჯობა ყველასო“.\* ხეზე ასვლა, ჩემი აზრით, ამ სიმღერის რთველში შესრულებაზე მიუთითებს. ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო ამყარებს ლეგენდარული ვარლამ სიმონიშვილის ჩანაწერი, რომლის თანახმად ხეზე ყურძნის საკრეფად ასული გურული გლეხი სიმღერა „აგიდე-ლას“ აგუნას გადაძახების ტექსტით მღეროდა (სიმონიშვილი, 1947:5). გარდა ამისა, პირველ სიმპოზიუმზე ჩემს მიერ წარმოდგენილი სიმღერაც რთველში ყურძნის წურვის დროს სრულდებოდა (მაგ. 2).

ამგვარად, „აგუნას გადმოძახება“ არა მხოლოდ საახალწლოდ, არამედ რთველშიც სცოდნიათ – ყურძნის კრეფის და წურვისას, ეს კი ღვთაება აგუნას სავენახო სამუშაოების წლიურ ციკლთან აკავშირებს, რითაც დღეს თითქმის მივიწყებული ღვთაების ოდესღაც მძლავრი კულტის არსებობას ადასტურებს.

სხვადასხვა მონაცემით, ამ კულტის ნამსხვრევებმა მე-20 საუკუნის 60-იან წლებამდე მოაღწია.

ნაშრომში წარმოდგენილი „აგუნას გადაძახების“ სამი ნიმუში სხვადასხვა


\* საექსპედიციო და საარქივო მასალის მოწოდებისათვის მადლობას ვუხდით ნინო კალანდაძესა და უჩა პატარიძეს.



რიტუალურ ქმედებებთან დაკავშირებული სიმღერებია, თუმცა ტექსტი საერთო აქვთ:


აგუნა, აგუნა გადმეიარე  
 ბახვი და ასკანა გადმეიარე  
 ჩვენს ეზოში ყურძენიო  
 სხვის ეზოში ფურცელიო.

მაგალითი 1 ჩაწერილია 2004 წელს. შემსრულებლები არიან დ.ხომერიკი და კ. ურუშაძე – გურული სიმღერის დიდოსტატები. სიმღერა სრულდება რესპონსორული ფორმით. სოლისტის პარტიაში მოცემულია ტექსტი, ანსამბლის რეფრენში – შეძახილები „ო-ჰო-ო“.

სიმღერა ფაქტობრივად ერთ მუსიკალურ ფრაზას და საპასუხო შეძახილს შეიცავს. სოლისტის პარტია ღვთაებისადმი მიმართვას წარმოადგენს: დაქტილური რეჩიტაცია სიტყვებზე „აგუნა, აგუნა“, რომელიც სამ მარცვლიან დაყოფას ბუნებრივად გულისხმობს, რასაც მოსდევს ხუთმარცვლიანი სიტყვა „გადმეიარე“, სადაც მარცვალთა და მუსიკალურ ბგერათა არათანაბარი შეფარდებაა მოცემული: ორი მარცვალი (ია) ერთი მუსიკალური ბგერით ჟღერს, ერთი მარცვალი (რე) რამდენიმე მუსიკალური ბგერით გამოითქმის. მივიღეთ შემდეგი რიტ-

მული სურათი:  (ზომა ცვალებადია, ტაქტებად დაყოფა პირობითი). მესამე მუხლში („ჩვენს მამულში ყურძენიო“) – ტექსტიდან გამომდინარე სამ მარცვლიანი დაყოფა არ ხდება, ხოლო სიტყვაში „ყურძენი“ ბოლოს დამატებულია ო-მარცვალი, რამაც იგივე რიტმული სურათი შეგვინარჩუნა:

. როგორც ვხედავთ, სოლისტის პარტია რიტმული თვალსაზრისით თავიდანვე ჩამოყალიბებულია და განვითარებას არ განიცდის. რაც შეეხება რეფრენს – ჯერ ორხმიანი, შემდეგ კი სამხმიანი შეძახილები ო-ჰო-ო სოლისტის პარტიას უცვლელად პასუხობენ:  მაშასადამე, „აგუნას გადაძახებას“


შემდეგი რიტმული სურათი გააჩნია: . რადგანაც პირველ მუხლში ჩამოყალიბებული რიტმული სურათი მთელი სიმღერის მანძილზე ძირითადად უცვლელია, მას პირობითად რიტმულ ფორმულას ვუწოდებთ.

„აგუნას გადაძახების“ მეორე ნიმუში (მაგ. 2) ყურძნის წურვის სიმღერაა. ჩაწერილია 2000 წელს სოფ. ლიხაურში იქაური მაცხოვრებლების შესრულებით. მათ შორისაა გურული სიმღერა-საგალობლების კარგი მცოდნე აფრასიონ გორდელაძე.

ყურძნის წურვის სიმღერა ფაქტობრივად „აგუნას გადაძახების“ (მაგ. 2) ვარიანტს წარმოადგენს, სადაც ტექსტი არა სოლისტის, არამედ სამივე ხმაშია მოცემული და პარალელური კომპლექსური მოძრაობით სრულდება. სიმღერა უაღრესად საინტერესოა კილო-ჰარმონიის და აკორდიკის თვალსაზრისით. მაგრამ აქ მხოლოდ რიტმისა და ინტონაციის საკითხებს შევეხებით.

ტექსტის გადმოცემას აქაც ერთი მომღერალი იწყებს – სავარაუდოდ, სოლისტი, მაგრამ მას ჩაერთვის (მეორე სიტყვაზე) ბანი და ზედა ხმა, რასაც სოლისტი დამწყების „რანგში“ გადაჰყავს. სოლისტის პარტიის დაკარგვამ პასუხის ცალკე ანსამბლად გამღერების აუცილებლობა მოსპო, რამაც რესპონსორიუმის დაკარგვა გამოიწვია. ამგვარად, ყურძნის წურვის „აგუნა“ სამხმიანი ანსამბლის მიერ სრულდება.


მიუხედავად ყველა ამ ცვლილებისა, სიმღერაში შენარჩუნებულია „აგუნას

გადაძახების“ (მაგ. 1) რიტმული ფორმულა: . ეს გვაფიქრებინებს, რომ ამ რიტმულ ფორმულას მართლაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

სანოტო დანართის მაგალითი 3 საახალწლო „აგუნას გადაძახება“. ეს სიმღერა პირველად გამოაქვეყნა და გაშიფრა ფოლკლორისტმა მინდია ჟორდანიამ 1976 წ. მისი აზრით, „ეს არის ყველაზე მარტივი გურული სიმღერა, რომელსაც ქართული ფოლკლორისტიკა იცნობს“ (ჟორდანი, 1975:3).

რიტუალის აღწერილობიდან გამომდინარე, ეს სიმღერა რესპონსორულ შესრულებას მოითხოვს: გადამძახნელი და ანსამბლის რეფრენი. მაგრამ თვით სიმღერაში ეს არ ჩანს. ეტყობა, ისევე როგორც ყურძნის წურვის „აგუნაში“, თვით რიტუალის ნელ-ნელა მივიწყებასთან ერთად, შეიცვალა შესრულების ფორმა: სოლისტის გადაძახებაც და ბანების პასუხიც სამხმიან გუნდს დაეკისრა.

თვალნათლივ ჩანს, რომ ამ სიმღერის რიტმული ნახაზი ჩვენს მიერ განხ-

ილული ორივე ნიმუშის მსგავსია: . ისიც მრავალგზის უცვლელად მეორდება სიმღერის მანძილზე, ბოლო გატარებისას კი თითქოს „განელილია“. მ. ჟორდანი ნერდა: „იგრძნობა, რომ სიმღერის სტროფი საკმაოდ მტკიცედ ჩამოყალიბებულ მუსიკალურ ნაგებობას წარმოადგენს“ (იქვე). ჩვენ შეგვიძლია დავუმატოთ: ეს მტკიცე ჩამოყალიბებული ნაგებობა სამივე სიმღერას ახასიათებს.

მაშასადამე, ლვინის ღვთაებისადმი მიძღვნილი სამივე სიმღერა (მთელი რიგი განმასხვავებელი ნიშნების მიუხედავად) საერთო რიტმულ ფორმულაზეა დამყარებული.

ეს სიმღერები ინტონირების თვალსაზრისითაც იმსახურებენ ყურადღებას. სამივე შემთხვევაში სანყისი სიტყვები – ღვთაებისადმი მიმართვა „აგუნა, აგუნა“ დაქტილურ რეჩიტაციას წარმოადგენს ერთ სიმალღებზე. ამას მოსდევს ერთი ტონით ზემოთ ასვლა შემდგომი სწრაფით ო-სკენ (მაგ.1 სოლისტის პარტიაში, მაგ.2 – კომპლექსურად) ან სამივე ხმის სწრაფვა ო-ური უნისონისაკენ (მაგ.3). მაშასადამე, სამივე მაგალითში სანყის სიმალღებზე ხანგრძლივ რეჩიტაციას მოსდევს დაღმავალი სვლა ო-სკენ.

მუსიკალური ინტონირების ხაზი პუნქტირით გამოვხატეთ და მივიღეთ შემდეგი სურათი, რომელსაც თავისი სიმყარის გამო რიტმულ-ინტონაციური ფორმულა ვუწოდეთ:



რამ განაპირობა ლვინის ღვთაებისადმი მიძღვნილი სიმღერების ასეთი საოცარი რიტმულ-ინტონაციური სიახლოვე? ვფიქრობთ, მიზეზი სიმღერის ტექსტში უნდა ვეძებოთ. სამივე სიმღერა ერთ ტექსტზე სრულდება და ეს ტექსტი შელოცვაა. შელოცვა კი მყარი რიტმული ნახაზის მქონე სიტყვიერი ფორმულაა, რასაც, შეუძლებელია, გავლენა არ მოეხდინა სიმღერის მუსიკალურ მხარეზე.

თუ სანოტო დანართის პირველ მაგალითს დავუბრუნდებით, აშკარაა, რომ სოლისტის პარტია არ ვითარდება. თუმცა მკვლევართა ერთსულოვანი აზრით, კოლექტიურ შემოქმედებაში სწორედ სოლისტის ტექსტი განიცდიდა ცვლილ-



ბას, ნელ-ნელა იხვეწებოდა, ვითარდებოდა და იზრდებოდა. ფოლკლორისტ ე. გარაყანიძის აზრით, ადრეულ ხანაში ასეთ რესპონსორულ სიმღერათა ტექსტები უფრო „სერიოზული“ იყო და ღვთაებისადმი მიმართვას ან საკრალურ სიტყვას იმეორებდა (გარაყანიძე, 1999: 24). ჩვენს მიერ განხილულ სიმღერებში სწორედ ღვთაებისადმი მიმართვაა მოცემული, საკრალური სიტყვები კი (ჩემს ეზოში ყურძენიო, სხვის ეზოში ფურცელიო) – შელოცვაა. შელოცვის ტექსტი ტაბუდადებული იყო. ტექსტის სიმყარემ ძველი ინტონაციები ჩვენამდე უცვლელად მოიტანა. სწორედ ამიტომ შელოცვის რიტმულ-ინტონაციურ ფორმულაზე აგებული სოლისტის პარტიაც ვერ განვითარდებოდა. ამ ფორმულამ თავი უფრო მეტად შემოინახა იმ სიმღერებში, სადაც ის არა სოლისტის, არამედ ანსამბლის პარტიაში იყო მოცემული (მაგ. 2, 3).

რაც შეეხება რესპონსორულ სიმღერებში გუნდის პარტიას (თუნდაც „აგუნას გადაძახების“ მაგალითზე), მას ხშირად სოლისტის დასტურის, თანხმობის როლი ენიჭებოდა. „აგუნას გადაძახების“ (მაგ. 1) გუნდის პარტია მოკლე და ლაკონურია, აგებულია შეძახილებზე, რომელთა განმეორება ყოველი მუხლის ბოლოს ერთადერთ მიზანს – ღვთაებისადმი ხმის მიწვდენას ემსახურება. ამიტომ სოლისტის ყოველი ფრაზის ბოლოს გუნდის შეძახილი ამ სარიტუალო სიმღერის სახასიათო მომენტად უნდა ჩაითვალოს.

„რით შეიძლება აიხსნას ის გარემოება, რომ რესპონსორულ სიმღერებში გუნდი ნიადაგ ერთი და იგივე გლოსოლალისა – უძველესი ღვთაების სახელს ან მაგიურ ფორმულას იმეორებს? – სვამს კითხვას ე.გარაყანიძე და თავადვე პასუხობს – ალბათ მხოლოდ იმით, რომ უძველეს დროში ეს სიმღერა მაგიურ ქმედებათა თუ რელიგიური რიტუალების შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რესპონსორიუმის სათავეები მაგიურ ქმედებებსა და უძველეს წარმართულ რელიგიებში უნდა ვეძებოთ. პირობით შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ სოლისტი ასეთ სიმღერებში გრძნეულის, მისნისა თუ ქურუმის მემკვიდრეა, გუნდის წევრები კი – რიტუალის უშუალო მონაწილეთა ჩამომავალნი. განსხვავება ისაა, რომ გუნდმა ბოლო დრომდე შემოინახა ოდინდელი სიტყვიერი მასალა, სოლისტის პარტიაში კი, როგორც წესი, მოცემულია ტექსტი ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით“ (გარაყანიძე, 1999:20).

ჩვენს მიერ განხილულ სამივე სიმღერაში სიძველის დამადასტურებელი ეს ორივე კომპონენტი სახეზეა: გუნდის პარტიაში საკრალური შეძახილი, სოლისტის პარტიაში კი – ღვთაებისადმი მიმართული უძველესი ტექსტი-შელოცვა.

მაშასადამე, შეგვიძლია დავასკვნათ:

1. ჩვენს მიერ განხილული სიმღერები ღვინის ღვთაება აგუნას კულტთან დაკავშირებული რიტუალების შემადგენელი ნაწილებია. ამიტომ უპრიანი იქნება მათ „აგუნას ციკლის“ სიმღერები ვუწოდოთ.

2. მათგან ერთმა (მაგ.1) დღემდე შემოინახა რესპონსორული ფორმა, ხოლო დანარჩენ 2 სიმღერაში ის დაკარგულია.

3. აგუნას ციკლის სიმღერები საკრალური მნიშვნელობის ტექსტს-შელოცვას ემყარება.

4. აგუნას ციკლის სიმღერები ერთ რიტმულ-ინტონაციურ ფორმულაზეა დაფუძნებული.


5. ამ რიტმულ-ინტონაციური ფორმულის საწყისი შელოცვაშია მოსაძებნი. საყურადღებოა, რომ საკალანდო „აგუნას გადაძახების“ რიტუალის შესრულებას შესწრებია თედო სახოკია, რომელმაც ამ სიმღერას „ლოცვა“ უწოდა. თუმცა აღნიშნავდა ამ რიტუალის წარმართულ ხასიათს (სახოკია, 1985:115).

ყოველივე ამის გათვალისწინებით, შესაძლებელია დავასკვნათ: აგუნას

ციკლის სიმღერებს ღვინის ღვთაებისადმი მიმართულ წარმართულ რიტუალებში ლოცვის თუ შელოცვის ფუნქცია ეკისრებოდათ.

შელოცვების ინტონაციის შესახებ ძალიან მნიშვნელოვან მოსაზრებას გვანდის ფოლკლორისტი ე.ჭოხონელიძე: „ჩვენს მიერ ჩანერილ ზოგიერთ შელოცვაში სამეტყველო-ინტონაციური ფორმულის საწყისი ბგერა გარკვეული ტონური სიმაღლით გამოირჩევა. მასზე მოდის რეჩიტაციის დიდი ნაწილი. ბ. ასაფიევის აზრით კი ერთ ტონზე ინტონირება ფაქტიურად წარმოადგენს მუსიკალური ინტონაციის პირველ ფაზას“ (ციტირებულია ჭოხონელიძე, 1983:9). აქედან გამომდინარე შელოცვის საწყისი ნაწილი არა სამეტყველო, არამედ სამუსიკო ინტონაციას უახლოვდება. ეს არის მუსიკალური რეჩიტაცია ერთ სიმაღლეზე. აგუნას ციკლის სიმღერებიც ხომ ერთ სიმაღლეზე ხანგრძლივი რეჩიტაციით იწყება (ხან ერთ ხმაში, ხან კომპლექსურად). ასე რომ, სიმღერების დასაწყისი ფრაზების ინტონაციური მსგავსება შელოცვის დასაწყისთან სახეზეა.

„გარდა შელოცვებისა, მსგავს მოვლენას (ერთ სიმაღლეზე რეჩიტაციას) ვხვდებით სვანურ მითვლაშიც – აგრძელებს მსჯელობას ე. ჭოხონელიძე და

სვანური მითვლის რიტმულ ნახაზს გვთავაზობს:  $\frac{12}{8}$  . სადაც

გარკვევით ჩანს: 1) ერთ ბგერაზე რეჩიტაციის შემდგომ ინტონაციის ვარდნა, 2) გამოკვეთილი რიტმული ნახაზი, რაც საოცრად ჰგავს ჩვენს მიერ განხილულ რიტმულ-ინტონაციურ ფორმულას.

ამრიგად, მიუხედავად დიდი განსხვავებისა, რომელიც არსებობს შელოცვასა და სამხმან სარიტუალო სიმღერებს შორის, ჩემი რწმენით, აგუნას ციკლის სიმღერები შელოცვის ინტონაციებიდან იშვა.

ცხადია, ამ საკითხის საბოლოო გადანეწყება შემდგომში სერიოზულ კვლევას მოითხოვს. მაგრამ თავისთავად იბადება კითხვა: სანესო-სარიტუალო სიმღერების სათავე წარმართულ ლოცვებსა თუ შელოცვებში ხომ არ არის საძიებელი? მით უმეტეს, რომ ე.გარაყანიძის აზრით, ჩვენი ხალხური მუსიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შტო მაგიიდან და წარმართული ღვთისმსახურებიდან მომდინარეობს (გარაყანიძე, 1999:32). „აგუნას გადაძახება“ ამ მოსაზრების შესანიშნავი დადასტურებაა.

შელოცვასთან დაკავშირებით რამდენიმე მოსაზრებას შევვებით.

„შელოცვა ძველი წარმართული ლოცვაა, რომლითაც მიმართავენ ღვთაებებს მათი წყალობის გამოსათხოვრად ან მათი ბოროტი მოქმედების მოსაგერიებლად“ (ხახანაშვილი, 1904:37). „შელოცვა მხოლოდ ინდივიდუალურ შესრულებას ექვემდებარება. ხალხურ ლოცვას კი მრავალი ასრულებს და შესრულების წესი მეტ ორგანიზებულობას მოითხოვს“ (ბარდაველიძე, 1979:191). ამ მოსაზრების თანახმად აგუნას ციკლის სიმღერები ხალხურ ლოცვებს განეკუთვნება. „ხალხური ლოცვები თითქმის არ განსხვავდებიან სასიმღერო ლექსებისგან – აგრძელებს მსჯელობას ჯ. ბარდაველიძე და ნიმუშად მოჰყავს უძველესი რიტუალის ლაზარობის ტექსტი (ახ, ლაზარე). ამასთან დაკავშირებით უაღრესად საინტერესოა თვით „ლაზარეს“ შემსრულებლის, მომღერლის აზრი: „ლაზარობა სიმღერა არ არის, შეთხოვნაა, ლაზარობა უძველეს დროში შელოცვა იყო, ღმერთსა სთხოვდნენ“ (ზუმბაძე, 1999:38). ცნობილი რუსი მეცნიერის აფანასიევის აზრით „უძველეს ხალხთა პირველი ლოცვები იყო მათი პირველი საგალობლები“ (Аѡ ѡи ѡнѡѡ, 1866).

ყველა ამ მოსაზრების გათვალისწინებით, და, რაც მთავარია მუსიკალურ მასალაზე დაყრდნობით, შეგვიძლია დავასკვნათ: აგუნას ციკლის სიმღერები ღვინის ღვთაებისადმი მიძღვნილი უძველესი ქართული წარმართული საგალობლებია.

## დამოწმებული ლიტერატურა

- ბარდაველიძე, ჯონდო. (1979). *ქართული ხალხური ლექსი*. თბილისი: მეცნიერება.
- გარაყანიძე, ედიშერ. (1997). *ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ერთი ადრეული ეტაპის შესახებ*. კრებულში: წურნუშია, რუსუდან (პ/მ რედ.) *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. სამეცნიერო შრომების კრებული. გვ. 18-38. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
- ზუმბაძე, ნატო. (1999). *სავედრებელი და სადიდებელი სიმღერები ქართველ ქალთა სანესტეულებო ფოლკლორში: ჟანრული სპეციფიკა და მრავალხმიანობა*. თბილისი. (საკანდიდატო დისერტაცია). ინახება თეატრალური ინსტიტუტის არქივში.
- კვიჟინაძე, მარინა. (2003). *გურული სიმღერა „აგუნა“*. კრებულში: წურნუშია, რუსუდან; ჟორდანია, იოსებ (რედ.), *ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. მოსკენებები. გვ. 380-387. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე).
- ჟორდანია, მინდია. (1976). *გურული მუსიკალური დიალექტი – შრომის სიმღერები*. ხელნაწერი. ინახება ავტორის პირად არქივში.
- სახოკია, თედო. (1985). *მოგზაურობანი*. ბათუმი: საბჭოთა აჭარა.
- სიმონიშვილი, ვარლამ. (1947). *ხელნაწერი რვეული*. ინახება საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში.
- ჩიტაია, გიორგი. (1975). *აგუნა*. აბაშიძე, ირაკლი (მთ. რედ.). *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. ტ. I. გვ. 76. თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.
- ჭოხონელიძე, ევსევია. (1983). *ქართული ხალხური სიმღერების კილოური საფუძვლების შესახებ*. კრებულში: შავერზაშვილი, ალექსანდრე (პ/მ რედ.). *ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი*. სამეცნიერო შრომების კრებული. გვ. 3-30. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (რეზიუმე რუსულ ენაზე)
- ხახანაშვილი, ალექსანდრე. (1904). *ქართული სიტყვიერების ისტორიის ნარკვევები*. ტ. I. თბილისი.
- Àò àí àñüää, Àëâñàí àð. (1866). *Í ř ýò è-âñëëâ âí ãððâí èŸ ñëââŸí ř â ř ðëðí ãð òí. Ì ñëââ*.

მაგალითი 1. აგუნას გადაძახება

EXAMPLE 1. Aguna's Gadadzakheba (Aguna's Call and response song)

ა - გუ - ნა, ა - გუ - ნა, გად-მე - ია - რე - - - - - ო - ჰო - ო, - - -  
a - gu - na, a - gu - na, gad-me - ia - re - - - - - o - ho - o,

ბახ - ვი და ეს - კა - ნა გად-მე - ია - რე ო - ჰო - ო,  
bakh - vi da es - ka - na gad-me - ia - re o - ho - o,

ჩვენს ე - ზო - ში ყურ-ძე - ნი - ო, ო - ჰო - ო,  
chvens e - zo - shi qur-dze - ni - o, o - ho - o,

მაგალითი 2. აგუნა – საწნეხელის სიმღერა

EXAMPLE 2. Aguna – a Song of Grape Crus

ა - გუ - ნა, ა - გუ - ნა, გად-მე - ია - რე - - - - - ო - ჰო - ჰო - ო,  
a - gu - na, a - gu - na, gad-me - ia - re - - - - - o - ho - ho - o,

ბახ - ვი და ას - კა - ნა გად-მე - ია - რე ო - ჰო - ჰო - ო,  
bakh - vi da as - ka - na gad-me - ia - re o - ho - ho - o,

ჩვენს ე - ზო - ში ყურ-ძე - ნი - ო, ო - ჰო - ჰო - ო,  
chvens e - zo - shi qur-dze - ni - o, o - ho - ho - o,

მაგალითი 3. საახალწლოდ  
EXAMPLE 3. New-Year Song

ა - გუ - ნა, ა - გუ - ნა, გად-მე - ი - ა - რე ო, ორ-ჩხუ-ბი და ორ - კო - პე  
a - gu - na, a - gu - na, gad-me - i - a - re o, or-chxu-bi da or - ko - pe

გად-მე - ი - ტა - ნე ო, ა - გუ - ნა, ა - გუ - ნა, ვიო - ო,  
gad-me - i - ta - ne o, a - gu - na, a - gu - na, vio - o,



ფრანც ფოიდერმარი,  
პერნარ ა. დოიჩი

## ბურღონული პოლიფონიის ანალიზი

მრავალხმიანი მუსიკის მეცნიერული კვლევა მოკლებულია ერთიან უნიფიცირებულ ტერმინოლოგიას, რაც ართულებს პრობლემებზე მსჯელობასა და ხელს უშლის მეცნიერული კვლევის შედეგების შეჯამებას. ერთიანი ტერმინოლოგიის ჩამოყალიბებისათვის აუცილებელია კონკრეტული კულტურის ზოგადი კონცეფციის გათვალისწინებით მრავალხმიანი მუსიკის შემადგენელი ძირითადი კომპონენტების განსაზღვრა და მათი ფორმირების ინდივიდუალური პროცესის გაანალიზება.

პირველ რიგში, ფენომენოლოგიური აღწერა უნდა გაუმჯობესდეს ფსიქოაკუსტიკური ასპექტების გათვალისწინებით, რადგან ფსიქოაკუსტიკა წარმოადგენს ერთგვარ ხიდს მუსიკის ფიზიკურ სუბსტრატსა და მის აღქმას შორის. ფსიქოაკუსტიკური ასპექტები მუსიკის ქმნადობაში წარმოდგენილია კომპოზიტორებისა და შემსრულებლების მუსიკალური გამოცდილებით. მხედველობაში უნდა მივიღოთ ისეთი მოვლენები, როგორიცაა სმენითი ნაკადი, ტემბრული ეფექტები და მათი ურთიერთდამოკიდებულება. ამ მიდგომის საილუსტრაციოდ გთავაზობთ ბურღონული პოლიფონიის ორი მაგალითის ანალიზს; პირველი მათგანი ქართულია და სრულდება სამი დუდუკის მიერ.

### I

დუდუკი (At'ayan, 1984:615) არის ხის ცილინდრული ჰობოი ორმაგი ენით, რომელიც ძალიან ფართოა თავად ინსტრუმენტის ტანთან შედარებით და აქვს რვა თვალი ოთხი თითისა და ერთი თვალი ცერა თითისთვის. ჩვეულებრივ, მასზე წრიული სუნთქვით უკრავენ. საქართველოში ის არ ითვლება ხალხურ საკრავად (შილაკაძე, 1970), მაგრამ წარმოადგენს „განუყოფელ ნაწილს ქალაქური მუსიკისა, რომელშიც აღმოსავლური და დასავლური გავლენები შერწყმულია ადგილობრივ ტრადიციასთან“ (Ziegler, 1991; მანანა შილაკაძე, პირადი მიმოწერა, 27 სექტემბერი, 2004). მაგალითს, რომელიც შევარჩიეთ ანალიზისათვის, ასრულებს მედუდუკეთა ტრიო და გამოცემულია გერმანიაში სახელწოდებით „ძველი ქართული ქალაქური სიმღერების კრებული“ (World Network LC 6759, სიმღერა 24, 1991).

რაც შეეხება მუსიკალურ ქსოვილს, კომპოზიცია გაყოფილია 4 ნაწილად (სურ. 1): მელიზმატური მელოდია ბურღონის თანხლებით (A და C სეგმენტები), და ჰარმონიული ქსოვილის ორი სამნაწილიანი მელოდია (B და D სეგმენტები). ვინაიდან ჩვენი მოხსენების საგანია ბურღონული პოლიფონია, ჩვენი ანალიზი შეეხება A და C ნაწილებს. როგორც მოსმენის შედეგად ვრწმუნდებით, ბურღონი არ ჩნდება მყარი გაბმული ტონის სახით, არამედ მისი ხმის სიძლიერე მეტნაკლები რეგულარულობით მერყეობს. სპექტოგრამა (სურ. 2) მკაფიოდ გვიჩვენებს, თუ რა ხდება. სურათის ზედა ნაწილში ნაჩვენებია A სეგმენტის დასაწყისის სპექტროგრამა ნულიდან 1.500 ჰერცამდე. ქვედა გრაფა გვიჩვენებს სიხშირის ზოლის ბგერის საშუალო სიძლიერის დიაპაზონს (rms), რომელიც ბურღონული სპექტრის საფუძველს წარმოადგენს. ჩვენ ვხედავთ მკაფიოდ გამოკვეთილ პულსაციებს, როგორც სპექტროგრამაში, ისე ბგერის საშუალო სიძლიერის (rms) სქემაზე, რომელიც ასევე მკაფიოდ ისმის.

პულსაციები ჩნდება მაშინ, როდესაც სიხშირით ოდნავ განსხვავებული ორი ბგერითი ტალღა ერთმანეთს გადაფარავს. ამის შედეგად მიღებული ბგე-

რითი ტალღა წარმოშობს  $f_2$  მინუს  $f_1$  პულსაციის სიხშირის ამპლიტუდის მქონე პერიოდულ ვარიაციებს და ჩვენ გვესმის ერთი პულსაცია. ჩვენი აზრით, მოყვანილ მაგალითში ტრიოს სამიდან ორი ინსტრუმენტი ერთდროულად ასრულებს ბურდონს. იმის გამო, რომ უნისონი არ არის სრულყოფილი, ჩნდება პულსაცია. ჩვენი ვარაუდი ემყარება დაკვირვებას ამპლიტუდების შედარებით ჩქარ მოდულაციებზე – 15 დეციბელზე მაღალი, დახლოებით შვიდი მოდულაცია წამში. ამპლიტუდის ასეთი ვარიაციები საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ შეუძლებელია მხოლოდ ერთმა ინსტრუმენტმა წარმოქმნას აღწერილი მოდულაციები. ამ დასკვნას კიდევ უფრო განამტკიცებს ბურდონული პულსაციის განსაზღვრული მოდელის არსებობა, რომელიც რამდენჯერმე მეორდება ჩანანერის A სეგმენტში და C სეგმენტშიც განაგრძობს არსებობას. მოდით, ჩვენი ანალიზი A სეგმენტიდან დავიწყოთ.

ბურდონის მოდელი ნათლად ვლინდება A სეგმენტის დასასრულს (სურ. 9). ზედა გრაფა გვიჩვენებს მელოდიის სპექტროგრამას ბურდონთან ერთად. ქვედა გრაფაში განთავსებულია RMS ამპლიტუდის მაჩვენებლების სიხშირის დიაპაზონი 235-დან 245 ჰერცამდე, რომლებიც შეიცავენ მხოლოდ ბურდონული სპექტრის ფუნდამენტურ სიხშირეებს. ჩვენ შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ ორ ჯგუფში პულსაციების განსხვავების მიხედვით არათანაბრად განაწილებული 26 პულსაციის თანმიმდევრობას. S (ნელი) ტიპი გვიჩვენებს პულსაციის სიხშირეს 1.9 – 3.1 ჰერცს შორის; F (ჩქარი) ტიპის პულსაციის სიხშირე მნიშვნელოვნად მაღალია; 3.4-4 ჰერცს შორის. მოდელს ასრულებს სამი გაბმული ტონი გამოკვეთილი პულსაციების გარეშე. თუ ასეთი პულსაციები მაინც არსებობს, ისინი უბრალოდ შენიღბულია მელოდიით.

მოდელი, რომელიც გვხვდება A სეგმენტის დასასრულს, აღებულია როგორც ნიმუში მთელი A სეგმენტის შემდგომი ანალიზისათვის. დამტკიცებულია, რომ ეს სეგმენტი, რომელიც შედგება რვა მოდელის უწყვეტი თანმიმდევრობისაგან, გავს მსუბუქი ვარიაციების მქონე მოდელს: ძალიან გავს მოდელებს №2, 3, 4, 7 და 8 (სურ. 3, 4, 5, 8, 9), მაშინ როცა მოდელები №1, 5 და №6 (სურ. 2, 6, 7) გაფართოებულია.

ანალიზის შედეგების შეჯამებისას, შეიძლება განვაცხადოთ, რომ ბგერითი მასალის A სეგმენტის სტრუქტურა მოცემულია სპეციფიკური ბურდონული მოდელის რვა თანმიმდევრობის საშუალებით. ეს ამტკიცებს ვარაუდს, რომ ბურდონი წარმოიქმნება არა შემთხვევითი პულსაციებით, არამედ აშკარად ემორჩილება გარკვეულ მუსიკალურ კონცეფციას. მუსიკალური კონცეფციის არსებობის დამატებით არგუმენტად გამოდგებოდა ბურდონული მოდელისა და მელოდიის თანხვედრა. მართლაც, ნამდვილად არსებობს გარკვეული, თუნდაც სუსტი, შესაბამისობა: A სეგმენტის მელოდიური მონაკვეთი შეიცავს 9 ფრაზას (სურ. 10f). ფრაზა №1 იწყება დაგვიანებით და მისი დასასრული ემთხვევა ბურდონული მოდელი №1-ის დასასრულს. ფრაზა №2-ის დასაწყისი ემთხვევა ბურდონულ მოდელს №1 და მთავრდება ბურდონულ მოდელ №2-თან ერთად. ფრაზა №3-იც დამთხვევით იწყება და სრულდება ბურდონულ მოდელ №3-თან ერთად. ბურდონული მოდელების №1, №2 და №3-ის დასასრულს გაბმული ტონები იღებენ პაუზას №1 და №4 ფრაზებს შორის. ფრაზები №4 და №5, რომლებიც გამოყოფილია მოკლე პაუზით, ქმნიან ბლოკს, რომლის დასასრული ემთხვევა ბურდონულ მოდელს №5; ფრაზა №1-ის ანალოგიურად, ფრაზა №4-ის დასაწყისი იგვიანებს. ფრაზები №6-№9, რომლებიც ასევე გამოყოფილია მცირე პაუზებით, ქმნიან უფრო გრძელ ბლოკს, რომელიც არ მთავრდება ვიდრე არ დამთხვევა ბურდონულ მოდელს №8, საიდანაც იწყება სეგმენტი D.

ბურდონული მოდელი, რომლის იდენტიფიკაცია მოხდა A სეგმენტში, ასევე განსაზღვრავს C სეგმენტს. თვალსაჩინოებისათვის იხილეთ სურათი 12. აქ კვლავ უნდა დავსვათ კითხვა: „არსებობს თუ არა გარკვეული შესაბამისობა ბურდონულ მოდელსა და მელიორ ფრაზებს შორის?“ ისევე როგორც A სეგმენტში, ასეთი შესაბამისობა არსებობს, თუმცა ის საკმაოდ სუსტია. სეგმენტი C (სურ. 13) იწყება ბურდონული მოდელის ძალიან შეკვეცილი ვარიანტით, კერძოდ მხოლოდ მისი კადანსით, რომელიც აგებულია გრძელი გაბმული ტონისაგან. ეს უკანასკნელი წარმოდგენილია ერთი ჩქარი პულსაციით და მეორდება ორჯერ ან სამჯერ. A სეგმენტის მოდელებისაგან განსხვავებით, C სეგმენტის ეს გაბმული ტონები უმეტეს შემთხვევაში უფრო გრძელია. ბურდონული მოდელები №1, №2 და №3 (სურ. 14) ერთმანეთთან დაკავშირებულია უწყვეტი თანამიმდევრობით, რომელიც სრულდება ფრაზა №6-თან თანხვედრით. ჩვენ ვხედავთ, რომ მოკლე ფრაზა №1-ის დასაწყისი იგვიანებს. ფრაზები №2 და №3 იწყება და სრულდება ბურდონულ მოდელი №1-ის განმავლობაში. ფრაზა №4-ის დასაწყისი ემთხვევა ბურდონული მოდელი №1-ის ფინალურ გაბმულ ტონს და მოიცავს ბურდონულ მოდელს №2 და ბურდონული მოდელის №3-ის საწყის მონაკვეთს; ამას მოყვება ფრაზები №5 და №6, რომელთა დასასრული ემთხვევა ბურდონული მოდელი №3-ის დასასრულს. ბურდონული მოდელები №4–№9 (სურ. 15) საბოლოოდ ქმნიან მეორე უწყვეტ თანამიმდევრობას, რომელიც სრულდება ფრაზა №15-თან ერთად.

მოდელების მეორე თანამიმდევრობის ურთიერთკავშირის შესახებ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ: 1) ბოლო ორი ბურდონული მოდელი და ფრაზა იდეალურად ემთხვევა ერთმანეთს ბურდონის დანყებად მოკლე სეგმენტში, და 2) ამ ბურდონო მონაკვეთის შემდეგ სახეზეა კარგი შესაბამისობა ბურდონულ მოდელსა და მელიორ ფრაზებს შორის (სურ. 16). ამგვარად, ორივე A და B სეგმენტებში არსებობს გარკვეული შესაბამისობა ბურდონულ მოდელებსა და მელიორ ფრაზებს შორის; გარდა ამისა, თანამიმდევრული პულსაციებით ბურდონული ნაწილის წარმოქმნა აშკარად გამიზნულად ხდება.

ბურდონული პოლიფონიის პირველი მაგალითის ანალიზის შედეგების შეჯამებამ გვიჩვენა, რომ ჩვენი ანალიტიკური მიდგომით გამოვლინდა რიტმული ბურდონი, რომელზედაც რუდოლფ ბრენდლი საუბრობს თავის ყოვლისმომცველ სტატიაში *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Brandl, 1995:72). მაგრამ ჩვენს მიერ განხილულ მაგალითში, სადაც ბურდონს ასრულებს დუდუკების ტრიო, ბურდონი იქმნება არა აქცენტების ან პაუზების მეშვეობით, როგორც ამას ბრენდლი აღნიშნავს, არამედ პულსაციებით. ამგვარად, დისკუსიისათვის გათვალისწინებული ტერმინს *პულსაციებიანი ბურდონი* ან მის გერმანულ ექვივალენტს *Schwebungsbordun*. მისი ტონალური ფუნქციის გათვალისწინებით (Brandl, 1995: 74), ეს არის *ტონალური ბურდონი* (*Grundton-Bordun*).

ჩვენი ანალიზის შედეგები ამყარებს თვალსაზრისს იმის თაობაზე, რომ *პულსაციებიანი ბურდონი* იქმნება გარკვეული მუსიკალური კონცეფციის გათვალისწინებით. სამწუხაროდ, ჩვენ ამჟამად არ გავაჩნია რაიმე ინფორმაცია ამ კონცეფციის შესახებ და შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ მისი არსებობა. ჩვენ დავინახეთ, რომ გამოვლენილი ბურდონული მოდელი შედგება ორი ელემენტისაგან: პულსაციებისა და გაბმული ტონისაგან. ამასთან, სახეზეა, როგორც ჩქარი, ისე ნელი პულსირება. ისმის კითხვა: არსებობს თუ არა ამ ელემენტთა კომბინირების განსაზღვრული წესი? იქნებ ეს მხოლოდ იმპროვიზაციაა? როგორ წარმოიქმნება პულსაცია – ამბუშური (ანუ ტუჩების განსაკუთრებული განლაგების) ეფექტების მეშვეობით, თუ თითოთ თვლების დაკეტვის, ან

გახსნის ტექნიკით? ამ შეკითხვებზე პასუხის გაცემაში ექსპედიციების დროს წარმოებული დაკვირვებები დაგვეხმარება.

## II

ანალიზისათვის შერჩეული ბურდონული პოლიფონიის მეორე მაგალითია „იოან კუკუზელ ანგელოგლასნიატ ანსამბლის“ მიერ სოფიაში ალექსანდრე ნეველის მემორიალურ ეკლესიაში 1987 წელს შესრულებული და „ბალკანტონის“ მიერ გამოცემული (050012/1) ბულგარსკი როსპევი.

ბურდონი ბიზანტიური ღვთისმსახურების სიმღერის ელემენტია, რომელსაც ეწოდება *ison*. ელენა ტონჩევას მიხედვით (Tončeva, 1991:147) ბულგარული საღვთისმსახურო გალობის ყველაზე ადრეული ცნობები მე-13 საუკუნეს განეკუთვნება, ხოლო კენეტ ლევის (Levy, 1980:561) მტკიცებით, ეს პრაქტიკა საბოლოოდ ჩამოყალიბდა მე-15 საუკუნის შუახანებში. ლიტურგიკულ სიმღერაში ვხვდებით რამდენიმე სახის *ison*-ს. ჩვენი მაგალითი ხასიათდება  $d_2$ -ზე, როგორც საყრდენზე, დაფუძნებული გაბმული რთული ტონით, რომელიც იმღერება უწყვეტი უკანა ხმოვანით. იმისათვის რომ პასუხი გავცეთ კითხვას „რა არის ამ ტიპის ბურდონის ფსიქოაკუსტიკური შედეგები და როგორ გამოიყენება ისინი მუსიკალურ კომპოზიციაში?“ საჭიროა საკითხის ყოვლისმომცველი შესწავლა, რაც გულისხმობს როგორც ანალიზს, ისე ექსპერიმენტირებას. სიმღერის პირველი მონაკვეთის ელემენტარული ანალიზი მხოლოდ ვარაუდის შესაძლებლობას იძლევა.

ბურდონის სპექტრი ნათლად არის გამოსახული სპექტროგრამაზე (სურ. 17) სწორი ჰორიზონტალური ხაზებით დაახლოებით 1000 ჰერცამდე. როგორც ჩანს, პარციალი №6 სპექტრის უძლიერესი კომპონენტია, რაც, უდავოდ, უკანა ხმოვნის არტიკულაციის შედეგია. ჩვენ ასევე ვხედავთ, რომ ბურდონის ძირითადი ტონი საკმაოდ სუსტია, მაგრამ მისი ე.წ. ბგერის სიმაღლის ბუნებიდან გამომდინარე, სახეზეა მთელი სეგმენტის განმავლობაში. ამგვარად, ბურდონული სპექტრი გვიჩვენებს განსაზღვრულ თავისებურებებს და ისეთ მნიშვნელოვან კომპონენტებს, როგორიცაა მელოდიური კილოს ფუნდამენტური ტონი და რამდენიმე ოქტავით მაღალი კვინტა. ზემოთქმულის დადასტურებას წარმოადგენს სურათი 18. მასზე ნაჩვენებია ამპლიტუდის სპექტრი სიმღერის დაწყებიდან დაახლოებით ოთხ წამში. მელოდიის ბურდონი და  $g_3$  ერთდროულად ჟღერს. აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ ის კომპონენტებია ალქმისთვის მნიშვნელოვანი, რომლებიც ირიბში პიკით არიან გამოხატული. ჩვენ ვხედავთ, რომ ბურდონის პარციალი №6 (B6) თითქმის ისევე ძლიერია, როგორც მელოდიის ტონის ყველაზე ძლიერი პარციალი (M3). ბურდონის პარციალი №4 (B4) შენიღბულია და ბურდონის (B1) ძირითადი ტონის ამპლიტუდა 32 დეციბელით უფრო დაბალია, ვიდრე პარციალი №6.

მელოდია შეჭრილია ბურდონის სპექტრისგან აგებულ სტრუქტურაში, რომელსაც გააჩნია ძლიერად გამოხატული სექსტა (მეექვსე პარციალი), და შესაძლოა ჩანერის გარემოს მიზეზით განპირობებული ფიზიკურად ძალიან სუსტი ძირითადი ტონი, რომელიც, მიუხედავად ყველაფრისა, განსაზღვრავს ბგერის სიმაღლეს. დამოკიდებულია რა მელოდიის განვითარებაზე, ჯერ  $d_2$  ტონი აღიქმება, ხოლო შემდეგ –  $a_3$  ამას ნათლად გვიჩვენებს ორი მომდევნო სურათი. პირველ მათგანზე (სურ. 19) ნაჩვენებია ხმოვანი სეგმენტი რომელშიც ბურდონი და მელოდიის  $b/flat_3$  ერთდროულად ჟღერს. მასზე აგრეთვე ნაჩვენებია მელოდიის ტონის პარციალი №2-ისა (M2) და ბურდონის პარციალი №6-ის (B6) აღრევა. ზოგჯერ მსგავსი მოვლენა იჩენს თავს მელოდიის ტონი პარციალი №1-სა (M1) და ბურდონის პარციალი №3-ს (B3) შორის. ამ შემთხვევაში ბურდონის პარცი-

ალი №6, კვინტა, არ ისმინება როგორც იზოლირებული ტონი და ბურდონის ძირითადი ტონის  $d_2$  სიმაღლე გაცილებით უფრო გამოკვეთილია. ამის საპირისპიროდ, როდესაც ბურდონის პარციალები №3 და №6 შეესაბამება მელოდიის  $a_3$ -ს, ხდება მელოდიის სინთეზი. (სურ. 20).

ბულგარულ მაგალითში ბურდონის მუსიკალური ფუნქციის გათვალისწინებით შეგვიძლია დავასკვნათ შემდეგი: 1) *ison*-ი ნათლად წარმოაჩენს ძირითადი ტონისა და მის ზედა კვინტის მნიშვნელობას სპეციფიკურ მუსიკალურ კილოში; 2) *ison*-ი აკავებს მელოდიას მუსიკალურ სივრცეში: ა) მელოდიის ხმოვანი არეალის მიერ შექმნილი დაღმავალი საზღვრის გაფართოებისა, და ბ) მელოდიის გარკვეულ ფარგლებში მოქცევის გზით. ბურდონის დროებითი სტრუქტურის გათვალისწინებით (Brandl, 1995:72), ჩვენ გვაქვს გაბმული ბურდონი, ხოლო მისი შემეცნებითი ფუნქციის გათვალისწინებით (Brandl, 1995:74) კი ის, რასაც გერმანულად “Gerüstbordun” ეწოდება.

ანალიტიკური მიდგომის ჩვენს მიერ მოწოდებული ილუსტრაციები ემსახურება მუსიკის ფენომენოლოგიური აღწერის გაუმჯობესებას, რაც თავის მხრივ წარმოადგენს მრავალხმიანი მუსიკის ტერმინოლოგიის ჩამოყალიბების წინაპირობას.

თარგმნეს ნანა შარიძაძე და მაია კაჭაჭიშვილმა



Partial #4 of the drone (B4) is masked, and the amplitude of the fundamental of the drone (B1) is lower by 32 dB than partial #6 of the drone.

Now the melody is embedded into the frame set up by the spectrum of the drone, which has a very strong sixth partial and, perhaps as a consequence of the recording situation, a physically very weak fundamental, which is nevertheless existent as a virtual pitch. Depending on the course of the melody, first the tone  $d_2$  is perceptually favoured, then  $a_3$ . Two figures will illustrate that. The first (fig. 19) is taken from a sound segment where the drone and  $b/\flat a_3$  of the melody are sounding together. It shows the interference between partial #2 (M2) of the melody tone and partial #6 of the drone (B6). Something similar occurs one octave lower between partial #1 of the melody tone (M1) and partial #3 (B3) of the drone. In this case partial #6 of the drone, the fifth, becomes inaudible as an isolated tone, and  $d_2$ , the pitch of the fundamental of the drone, is more prominent. In contrast, fusion occurs when partial #3 and 6 of the drone corresponds with  $a_3$  of the melody (fig. 20).

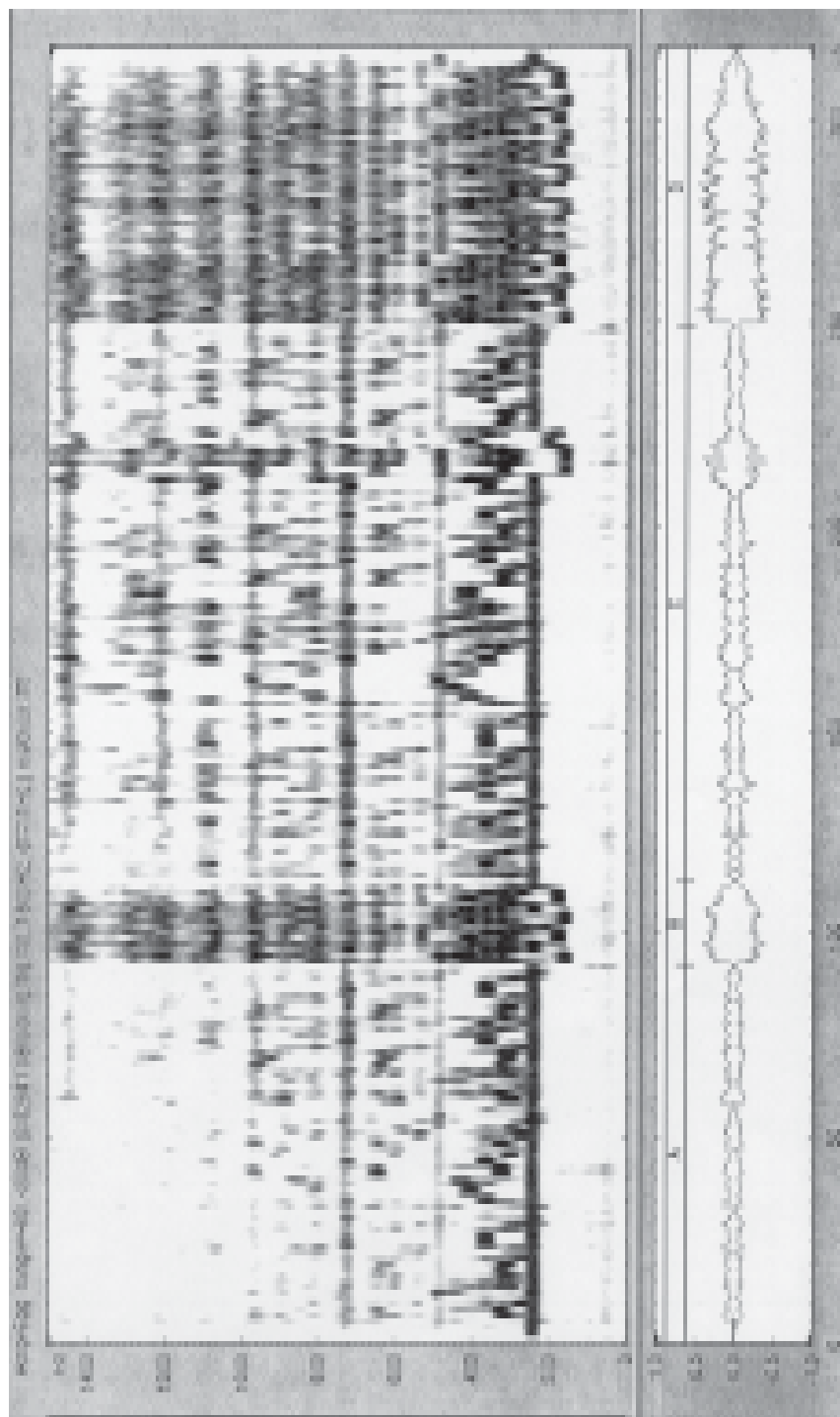
With regard to the musical function of the drone in the Bulgarian example, we can say: (1) The *ison* clearly demonstrates the important role of the fundamental tone and the fifth above it in the specific musical mode; (2) the *ison* anchors the melody in musical space (a) by expanding downward the borderline set by the sounding area of the melody, and (b) by putting the melody into a reference grid. With regard to its temporal structure (Brandl, 1995:72), we have a *sustained drone*, and with regard to its cognitive function (ibid.:74), it is what is called in German a *Gerüstbordon*.

These were some illustrations of an analytical approach that we propose in order to improve the phenomenological description of music as a prerequisite for developing a terminology of multipart music.

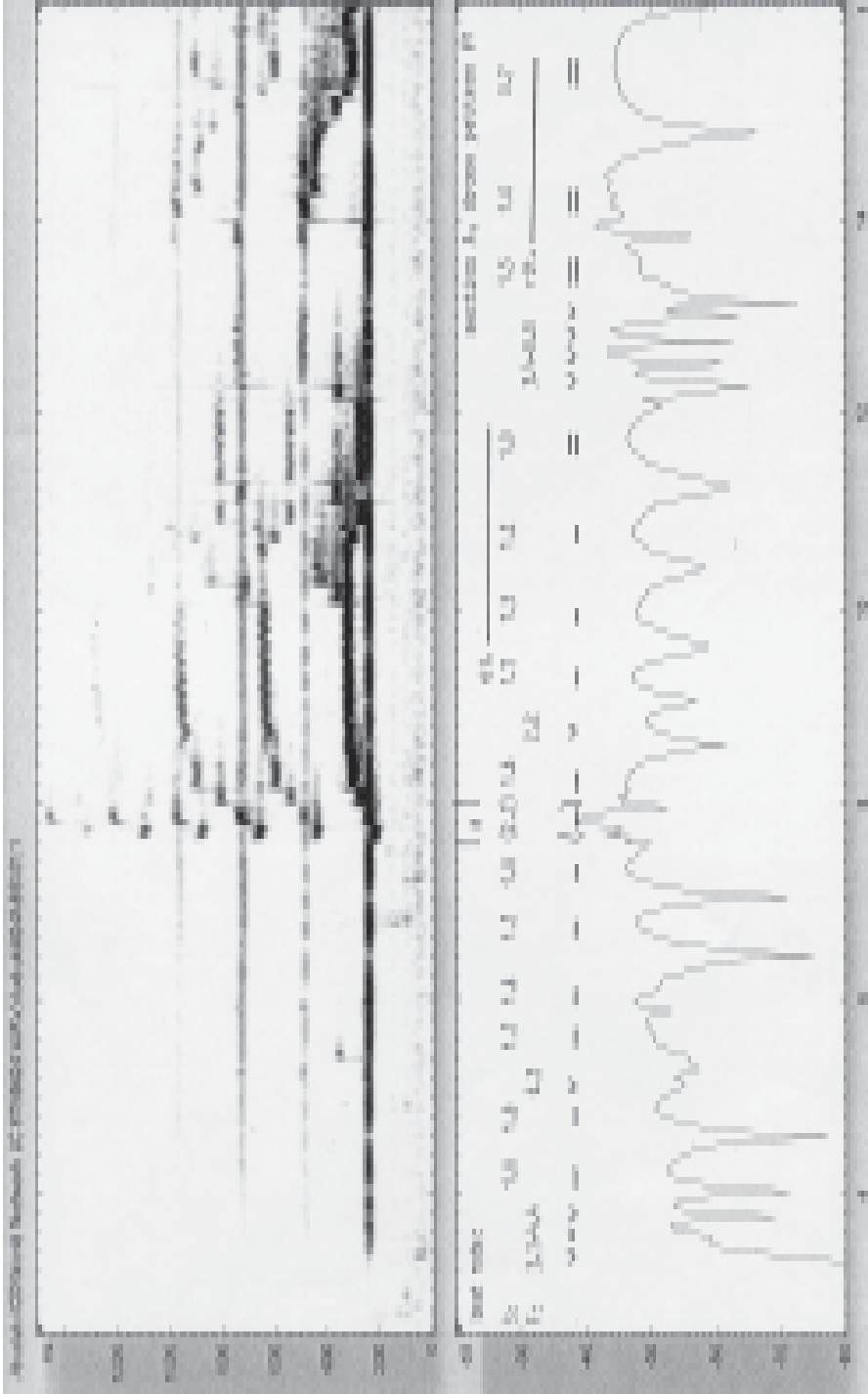
## References

- At'ayan, Robert. (1984). Duduk. In: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by St. Sadie, vol. 1, 615. London.
- Brandl, Rudolf M. (1995). Bordon. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 2, 69-75. Basel: Bärenreiter.
- Levy, Kenneth. (1980). Music of the Byzantine Rite. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by St. Sadie, vol.3, 553-566. London.
- Shilakadze, Manana. (1970). ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა (Georgian instrumental folk-music and musical instruments). Tbilisi: *Mecniereba*.
- Tonèeva, Elena. (1991). The Bulgarian Liturgical Chant (9<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> Centuries). In: *Acta of the Congress Hernen Castle, Nov.1986*, ed. by Chr. Hannick. Hernen: 141-197.
- Ziegler, Susanne (1991). In: *Georgia 2: Rustavi Choir & Duduki-Trio, Omar Kelaptrishvili*. World Network LC 6759.

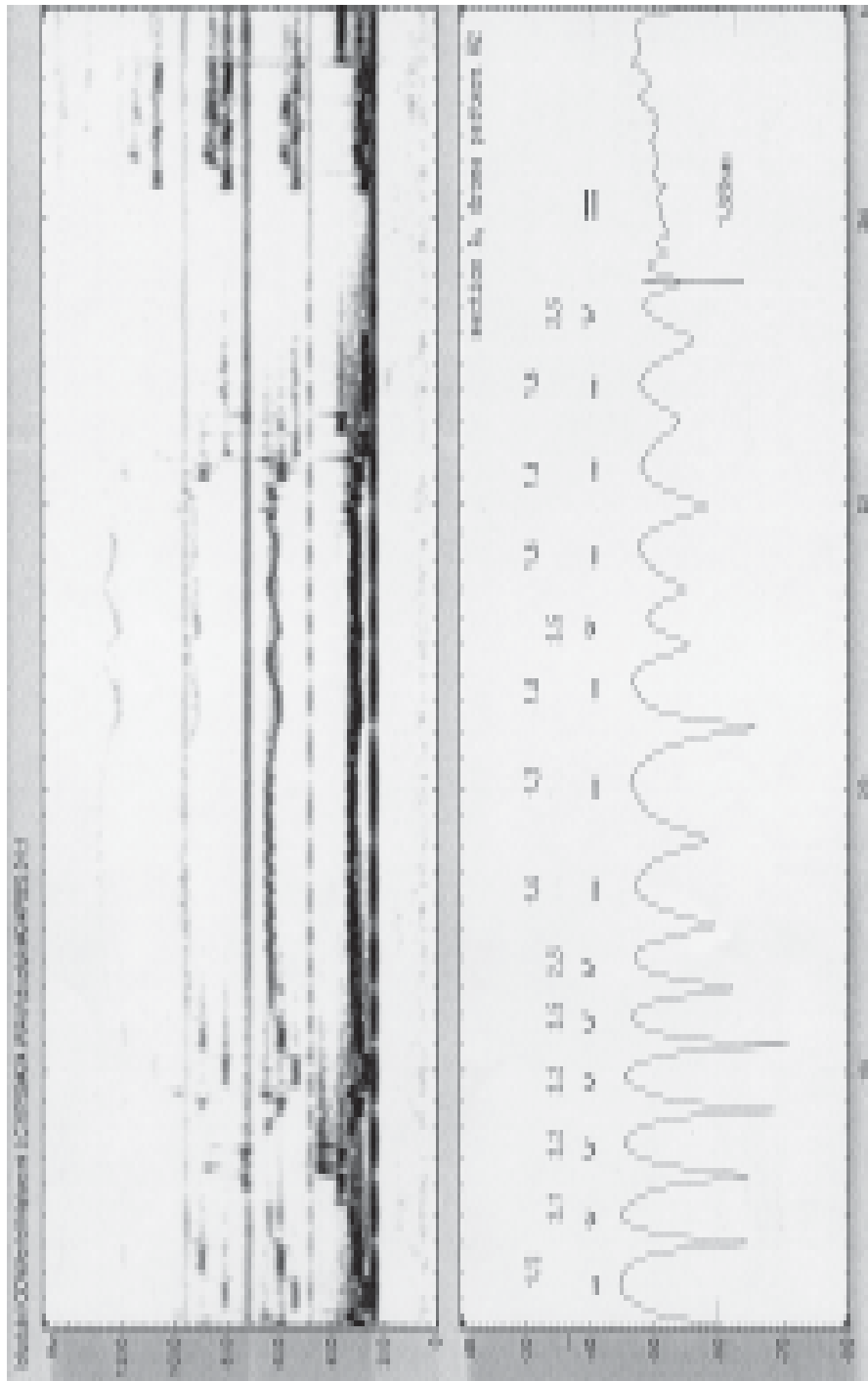
სურათი 1.  
 FIGURE 1.



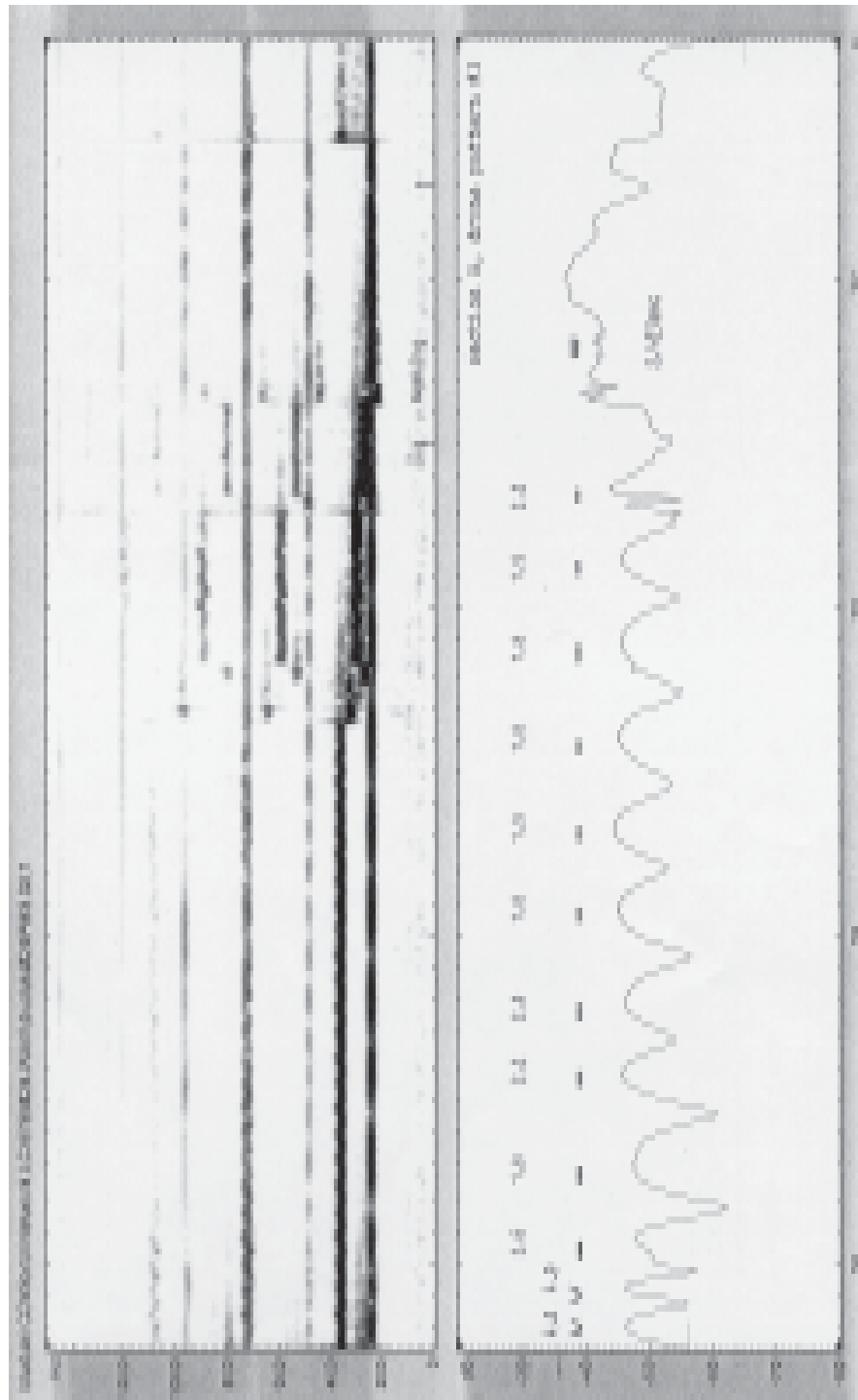
სურათი 2.  
FIGURE 2.



სურათი 3.  
 FIGURE 3.

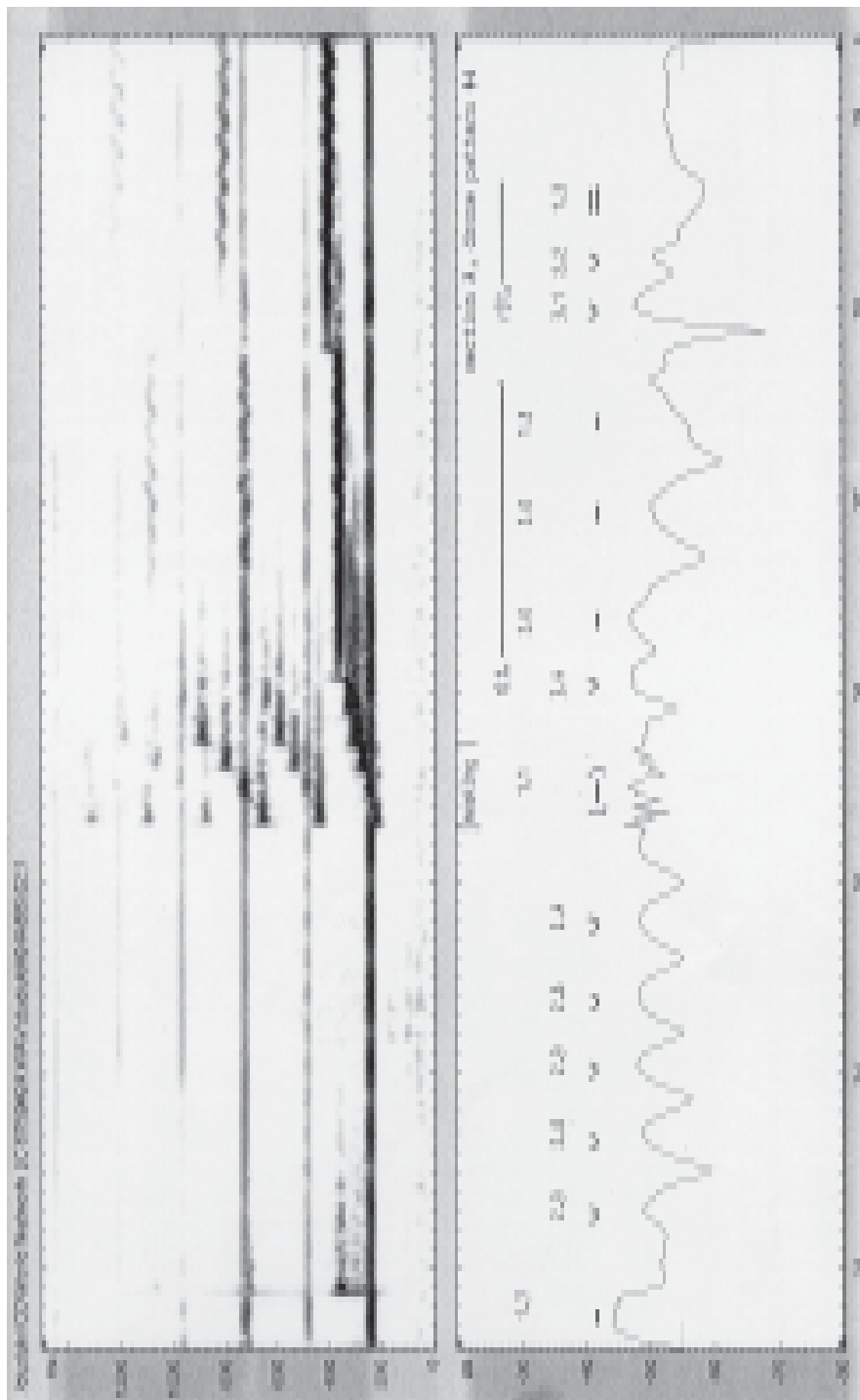


სურათი 4.  
 FIGURE 4.

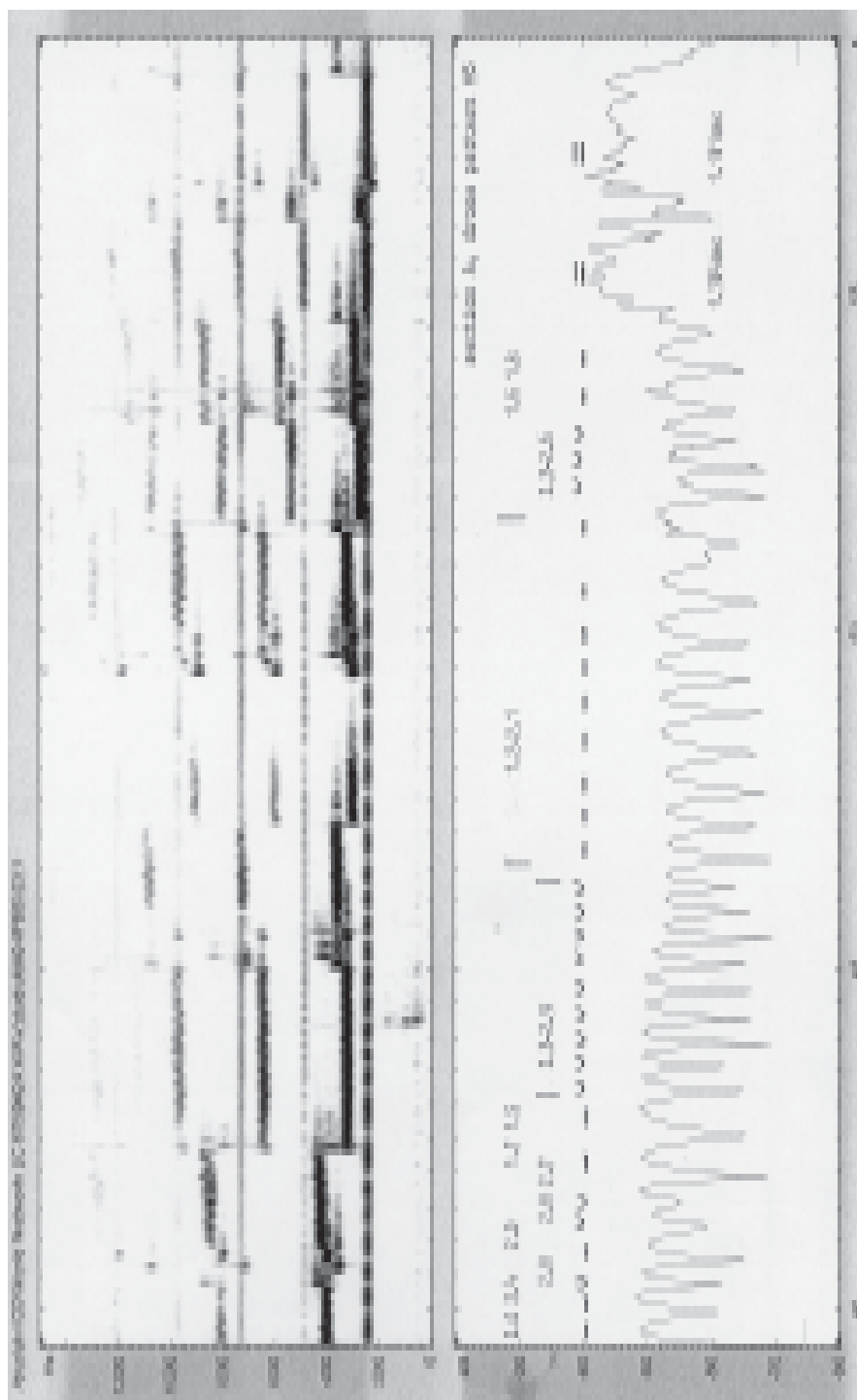




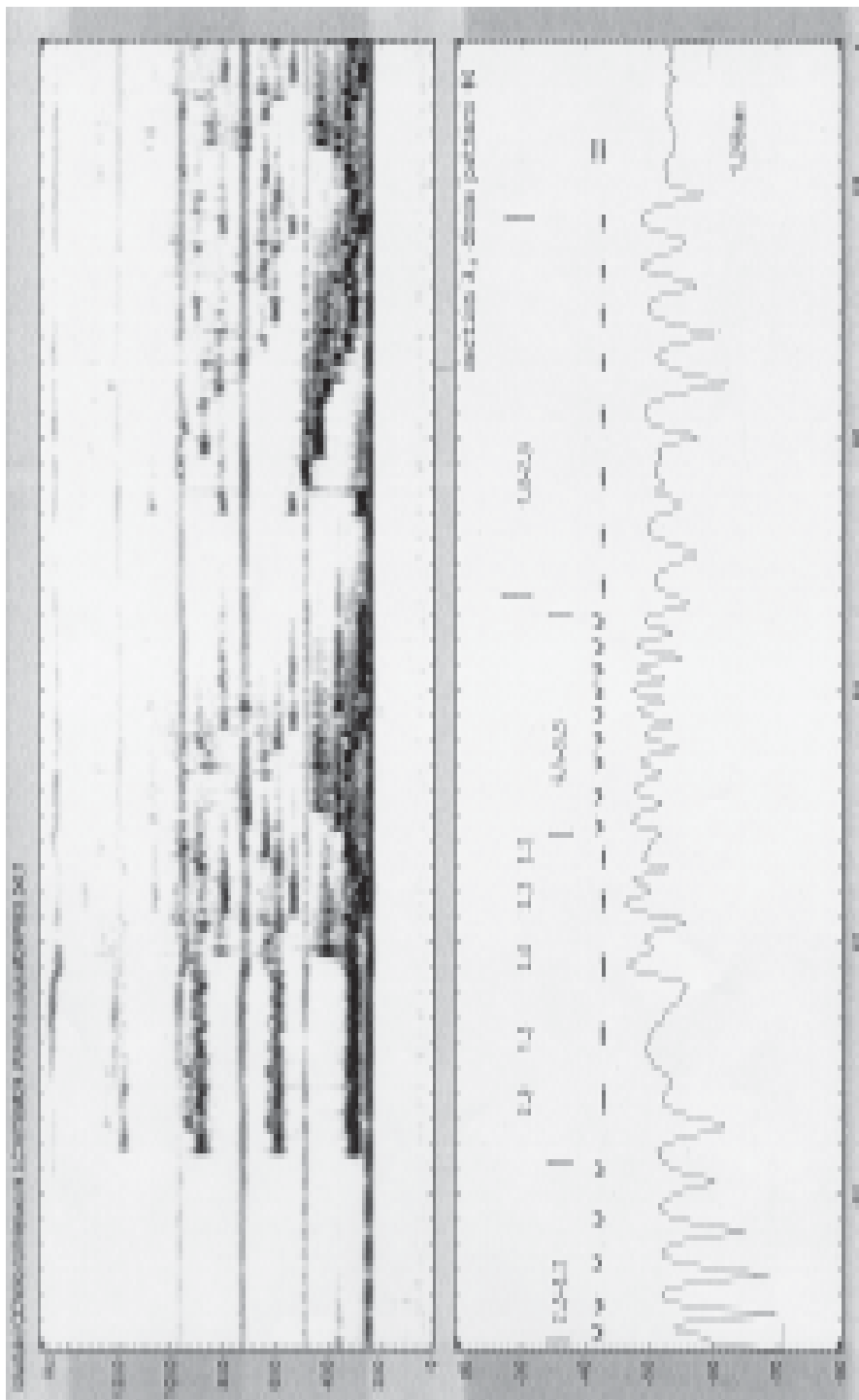
სურათი 5.  
 FIGURE 5.



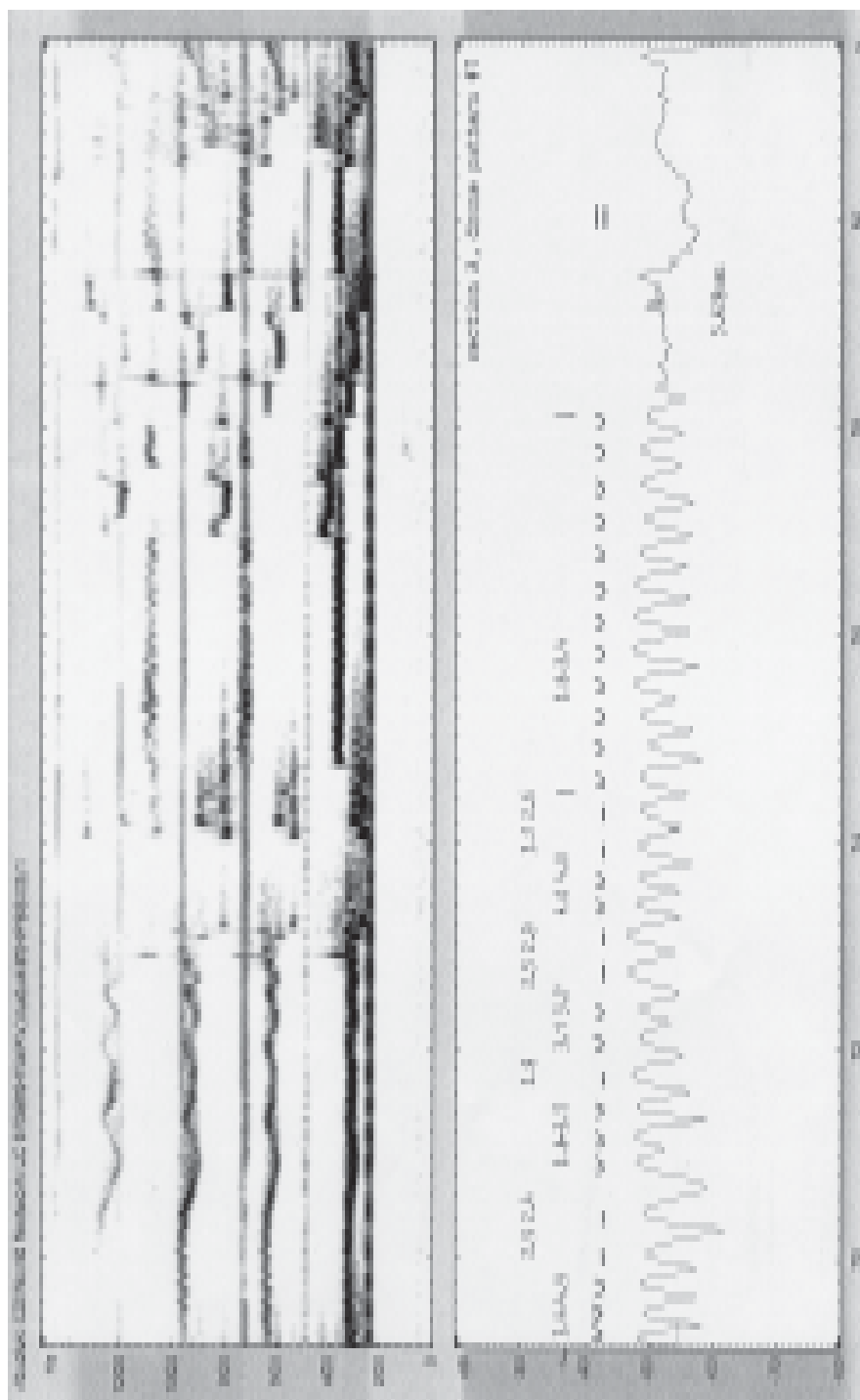
სურათი 6.  
 FIGURE 6.



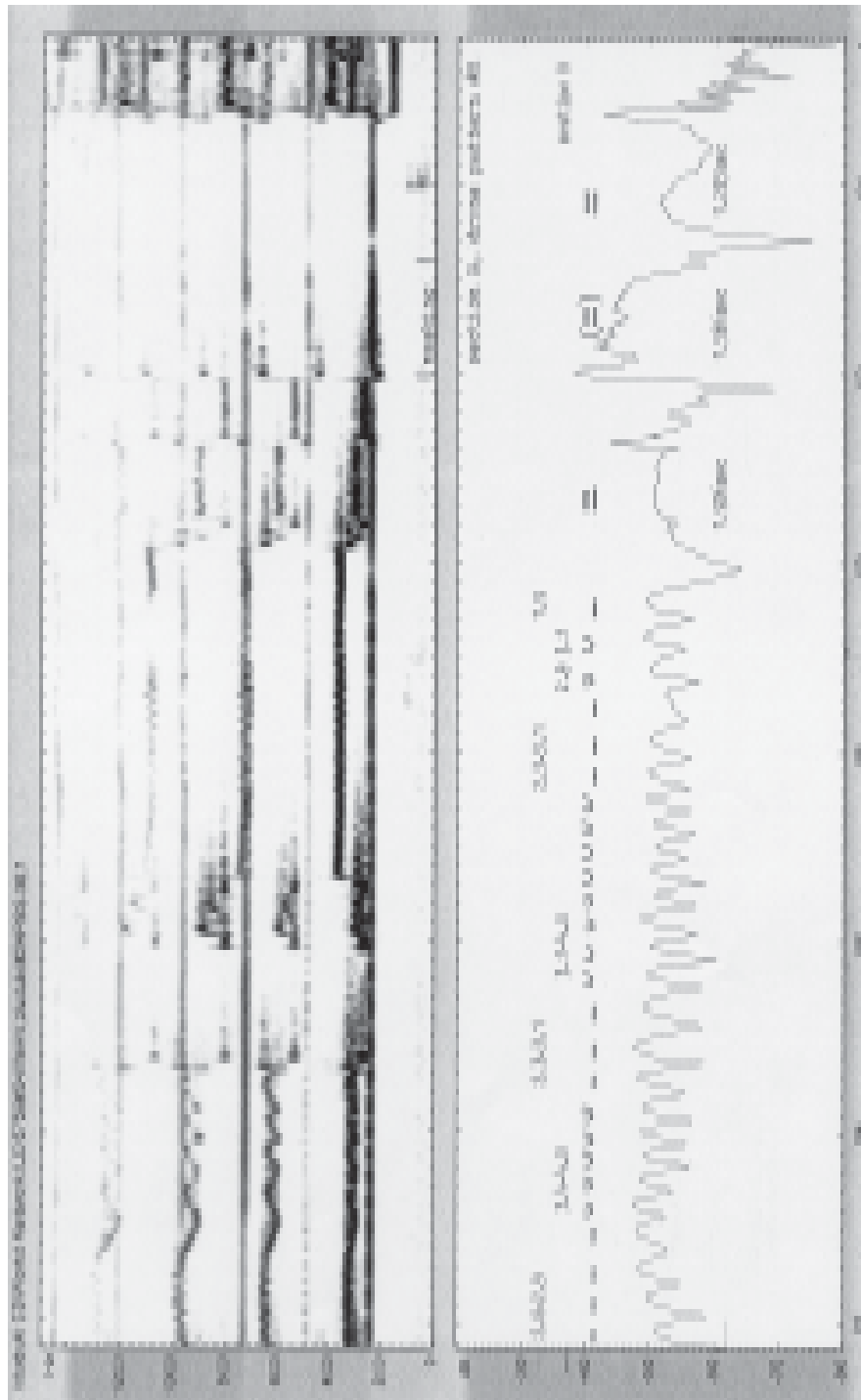
სურათი 7.  
 FIGURE 7.



სურათი 8.  
 FIGURE 8.

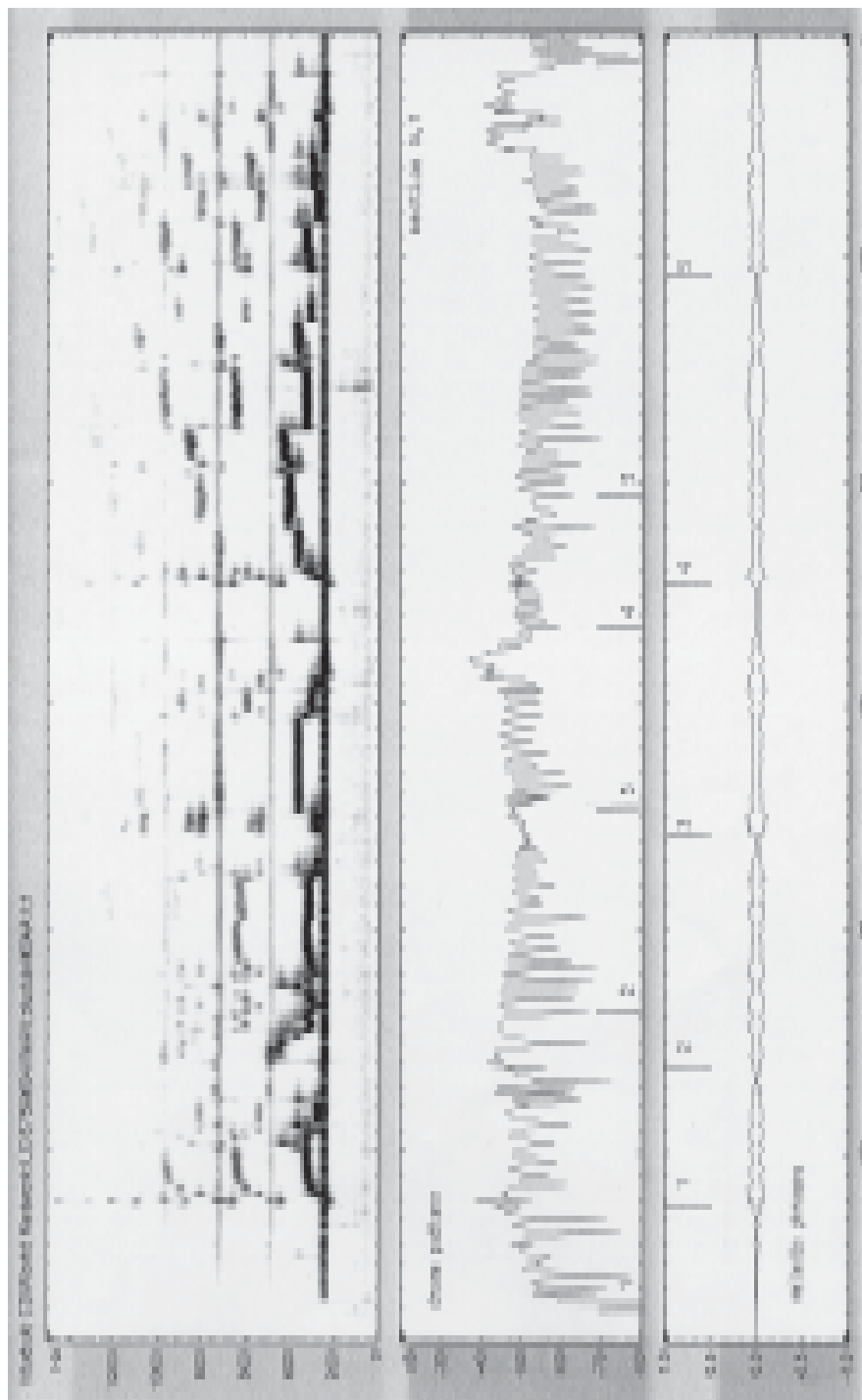


სურათი 9.  
 FIGURE 9.

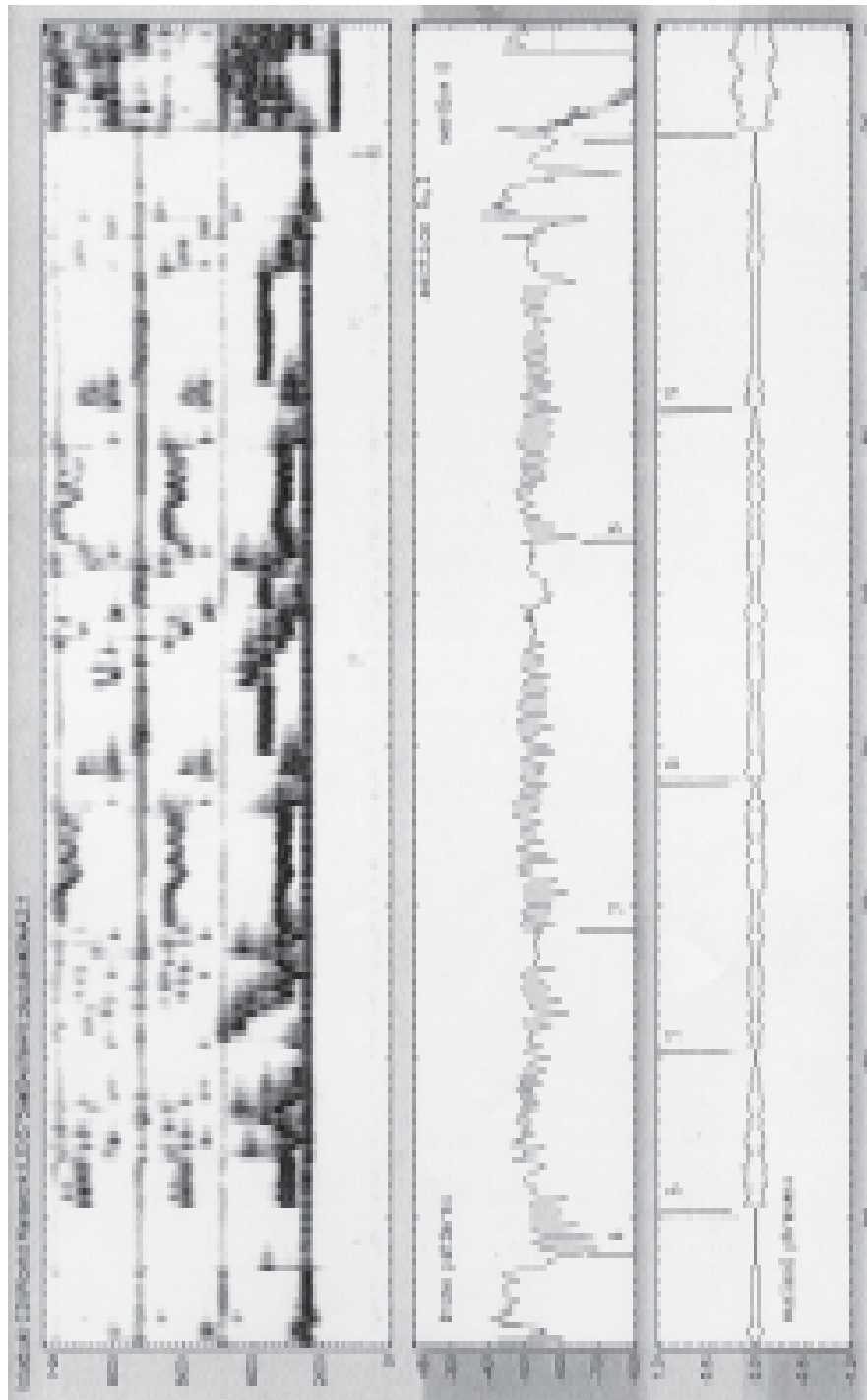




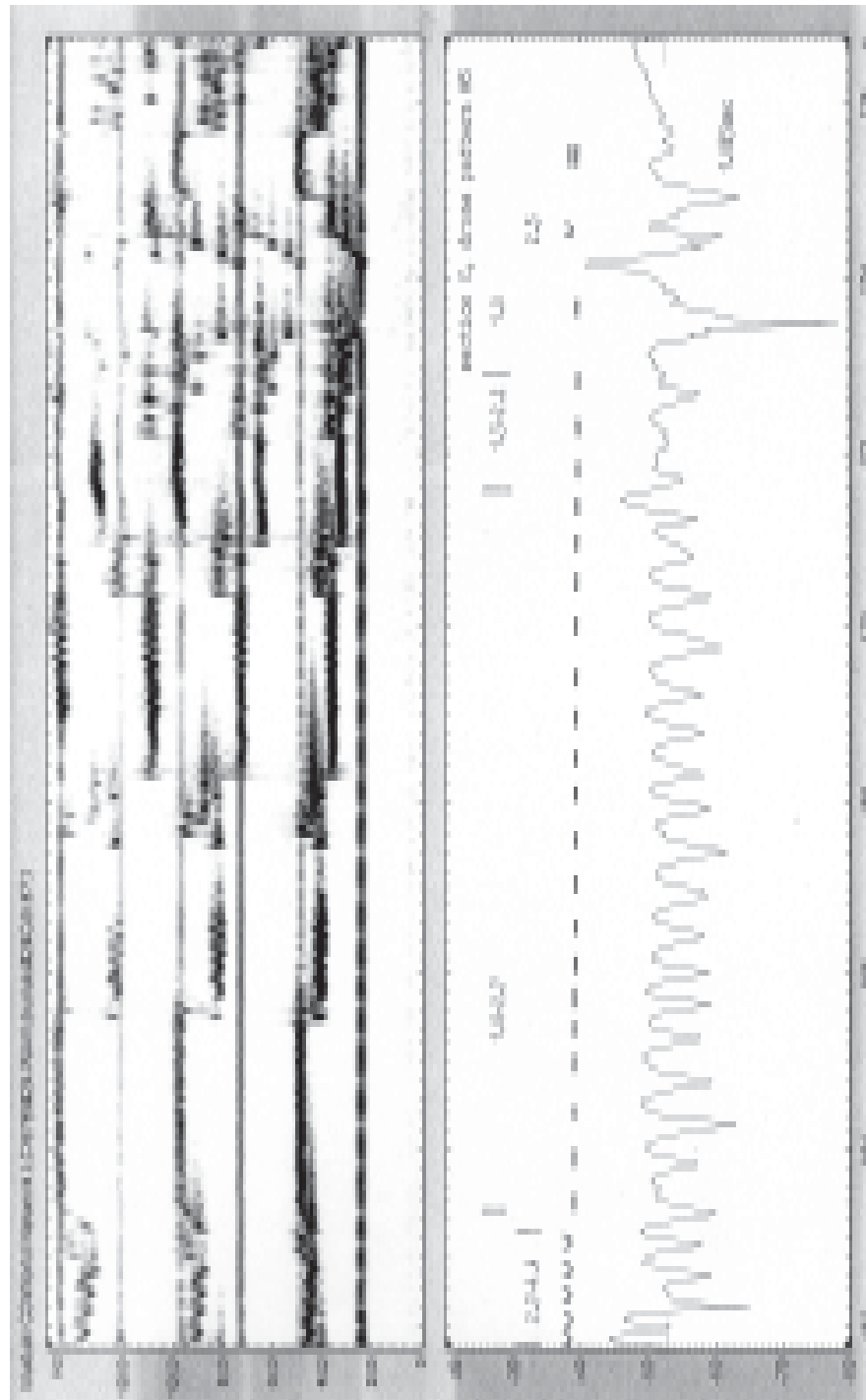
სურათი 10.  
 FIGURE 10.



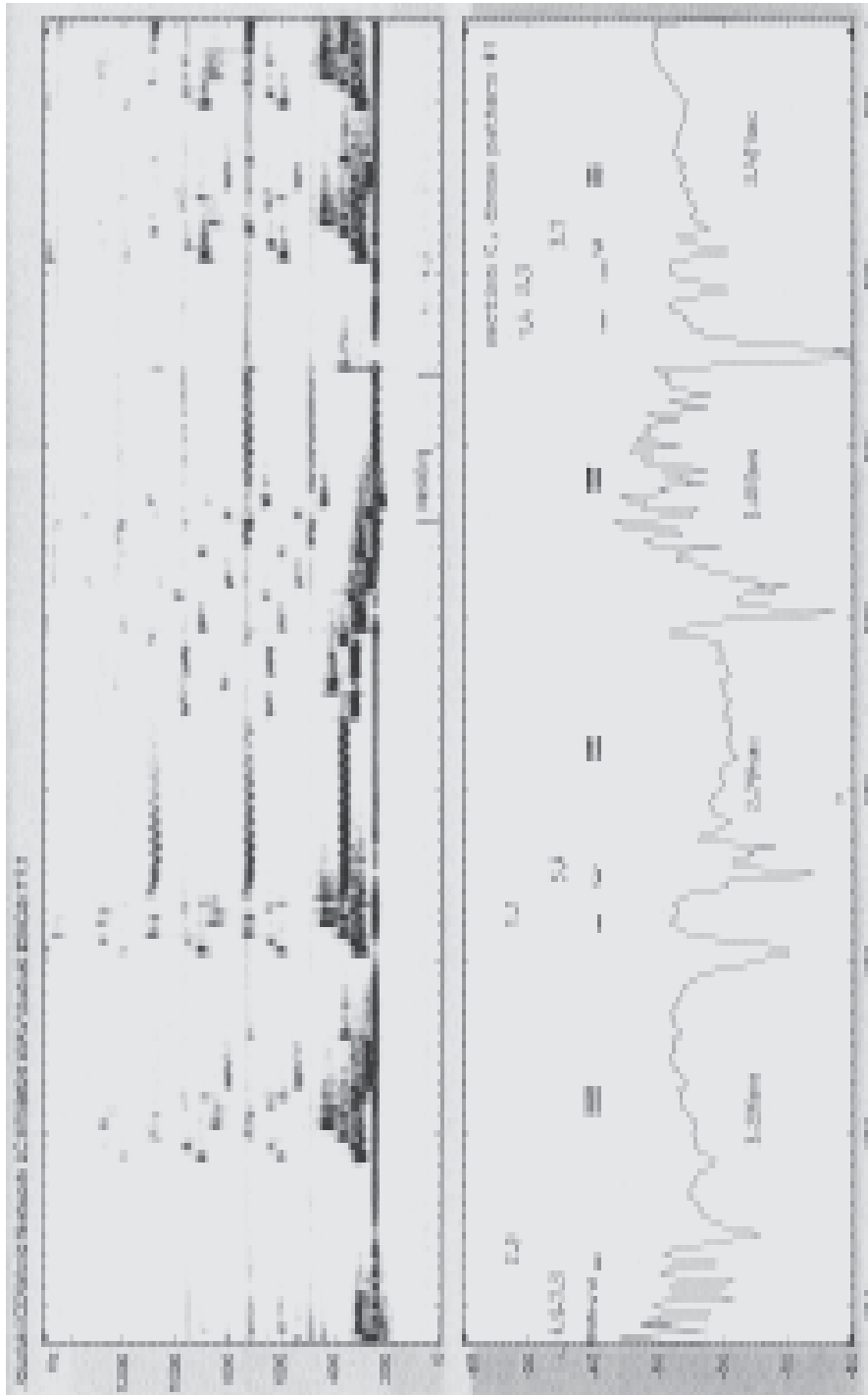
სურათი 11.  
 FIGURE 11.



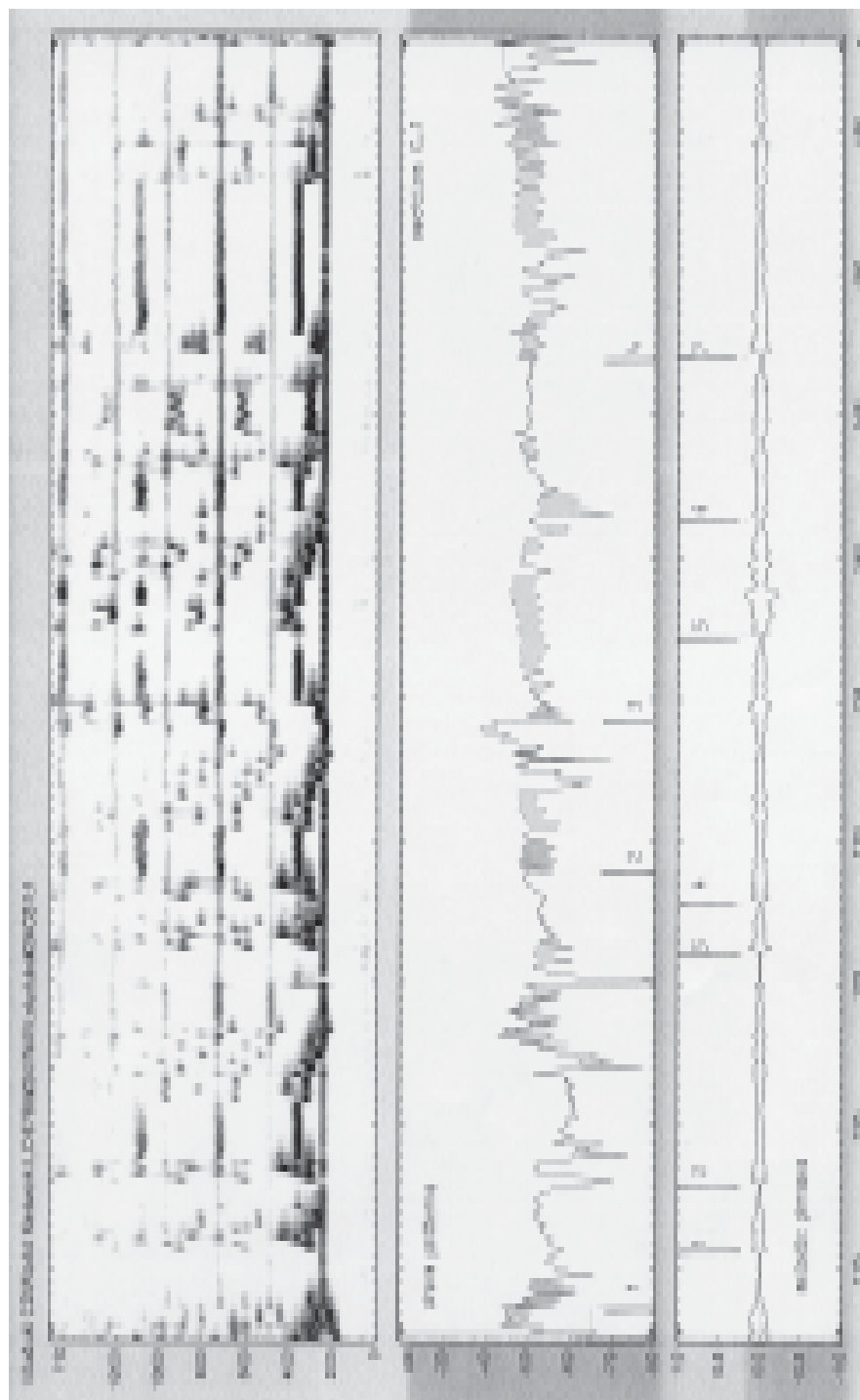
სურათი 12.  
 FIGURE 12.



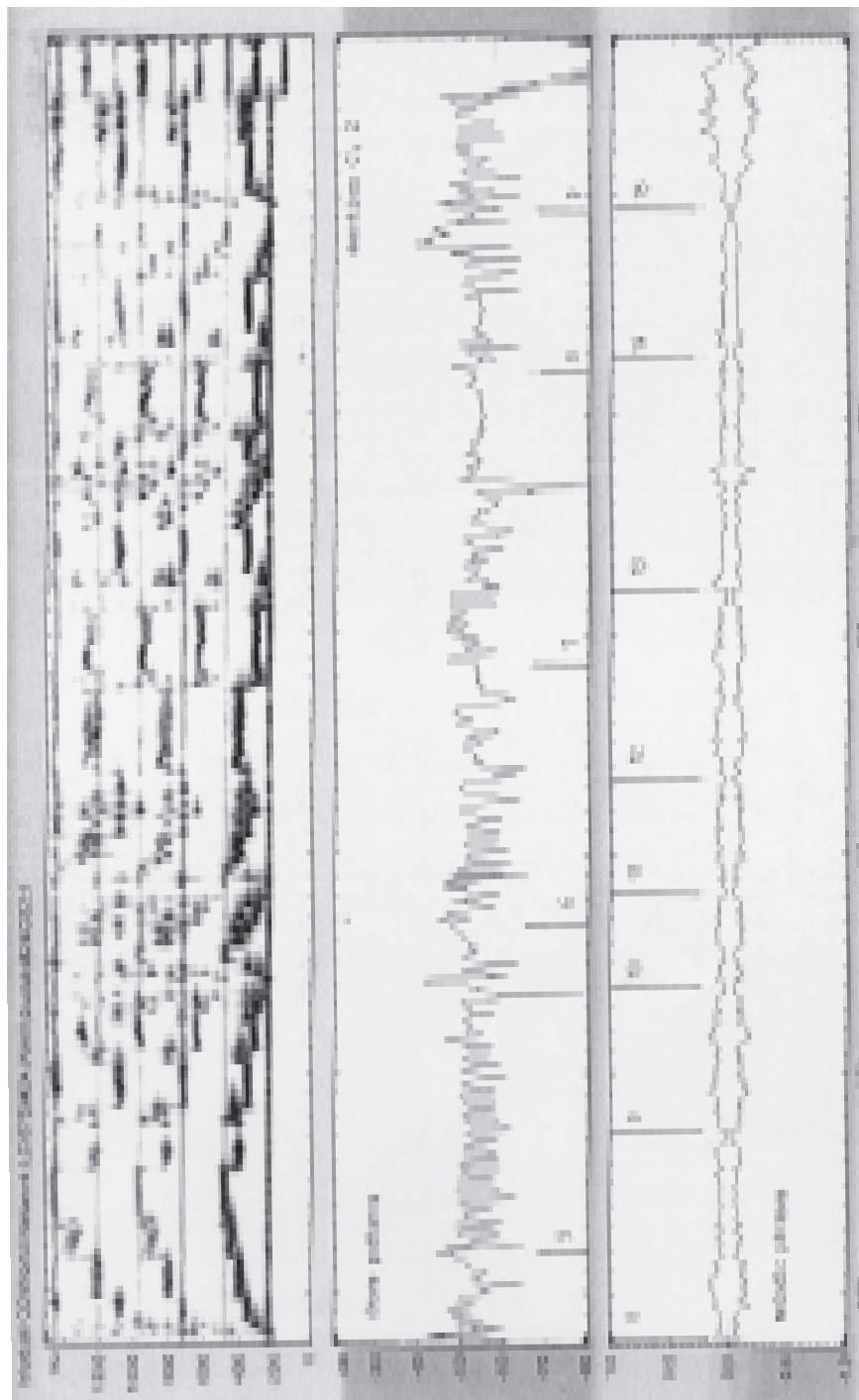
სურათი 13.  
 FIGURE 13.



სურათი 14.  
 FIGURE 14.

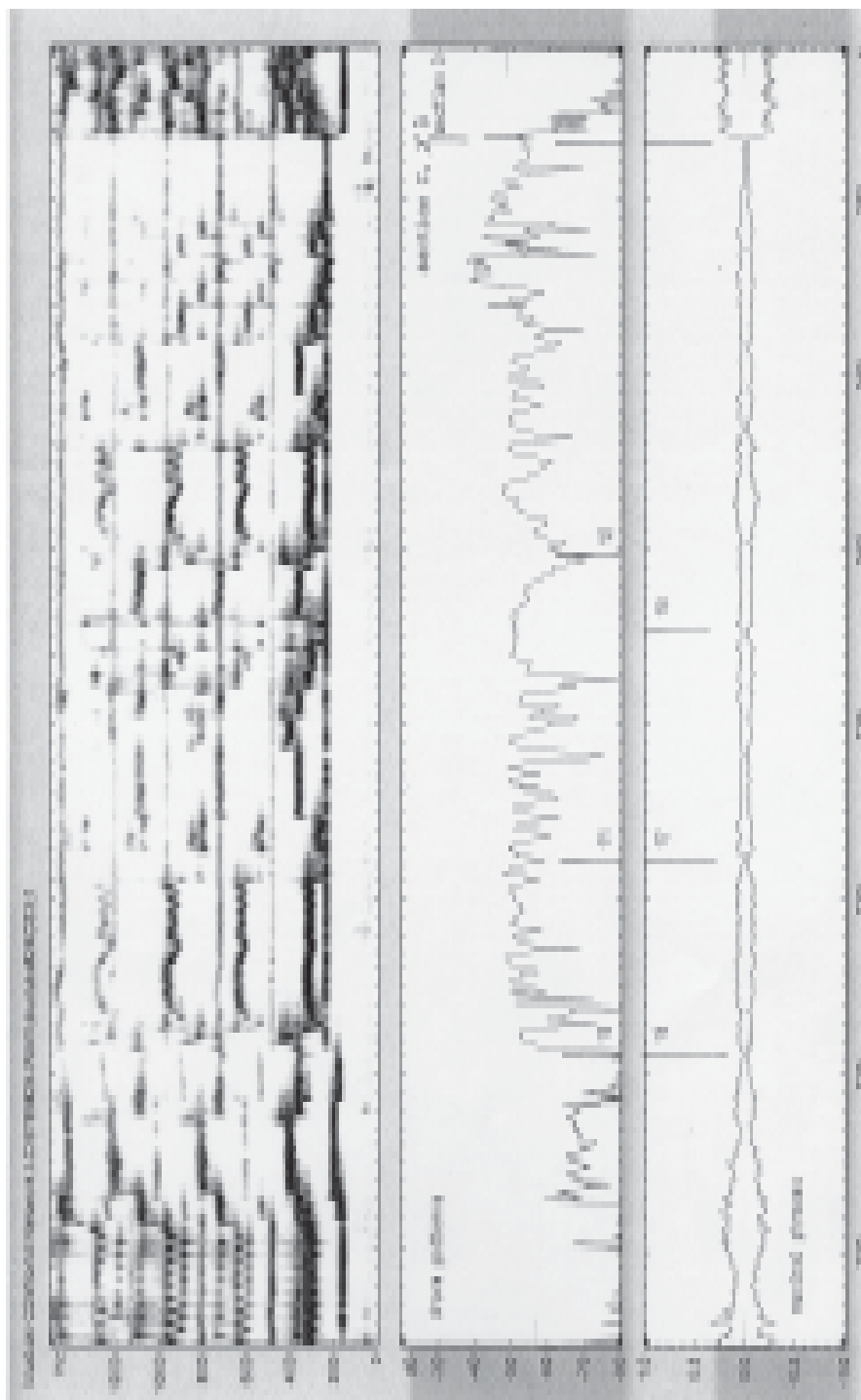


სურათი 15.  
 FIGURE 15.

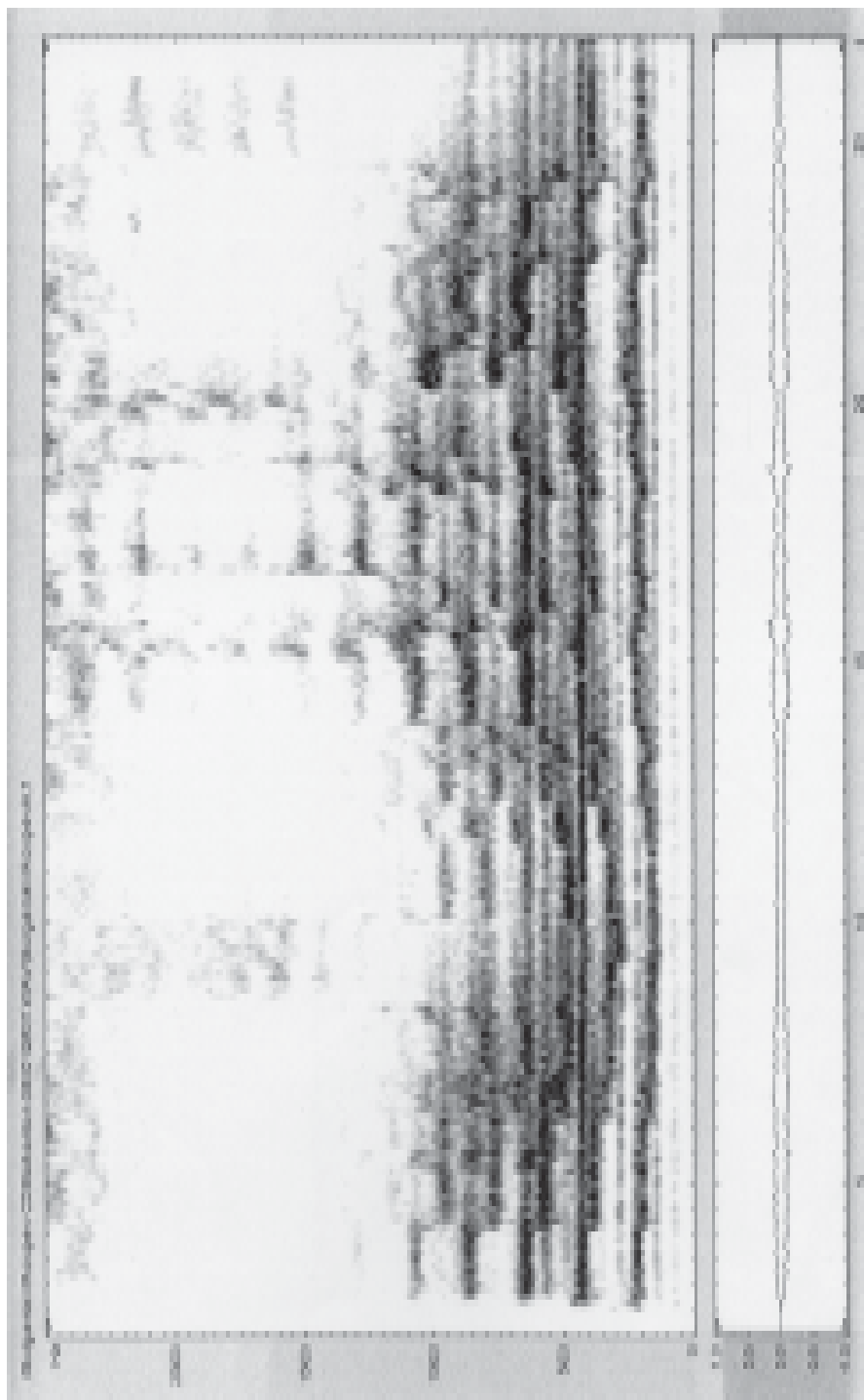




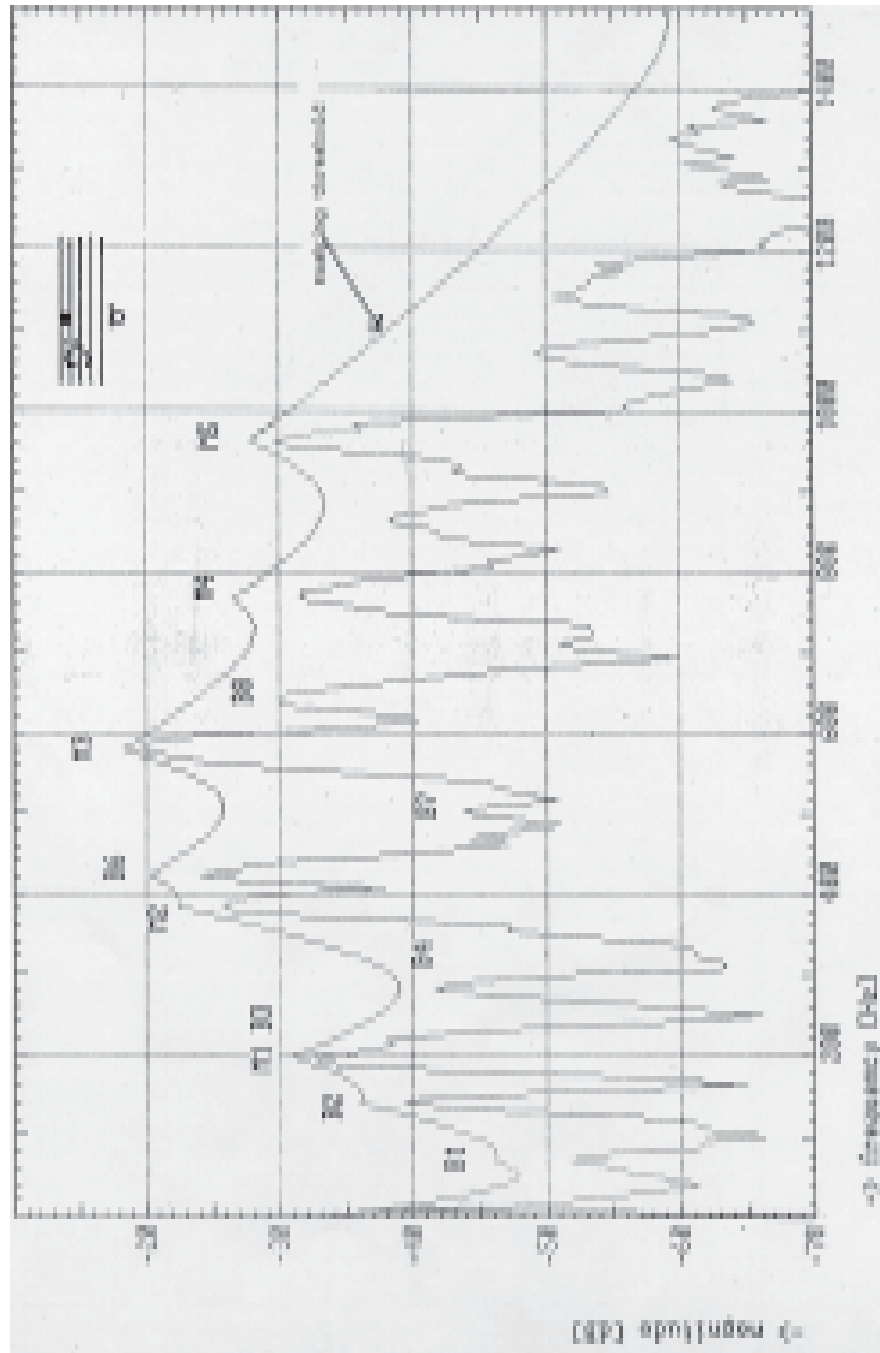
სურათი 16.  
 FIGURE 16.



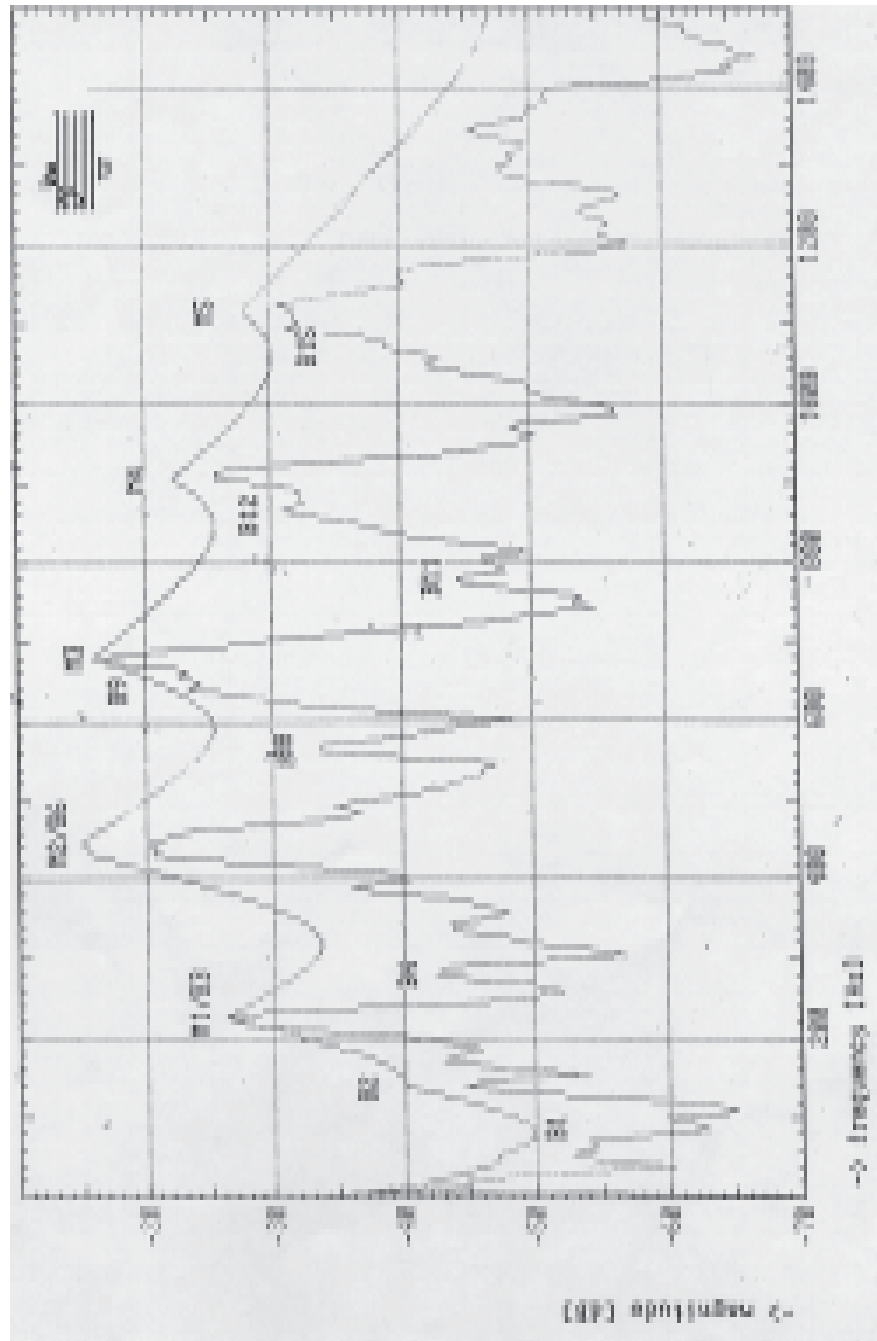
სურათი 17.  
 FIGURE 17.



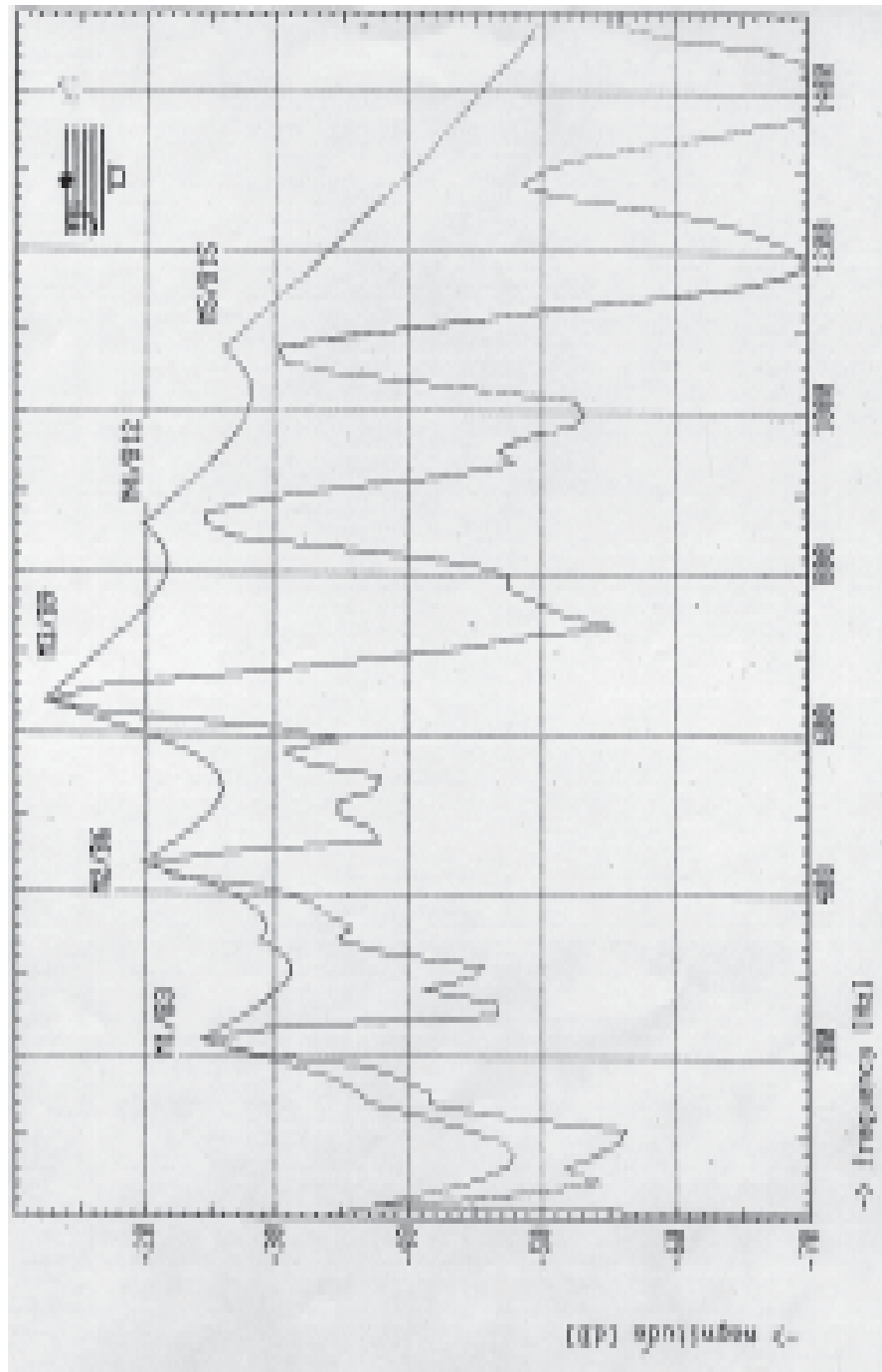
სურათი 18.  
 FIGURE 18.



სურათი 19.  
 FIGURE 19.



სურათი 20.  
 FIGURE 20.



*ემი ნიშინა, მანაგუ ჰონდა,  
ტადაო მათეაზა, სატოში ნაკამურა,  
მასაკო მორიმოტო, რეიკო იაგი,  
ნორიე კავაი, ცუტომუ მოჰაში*

## ქართული პოლიფონიის ჰიპერ-სიმბოლური სტრუქტურა

### შესავალი

მუსიკის დასავლეთ ევროპული კონცეფცია, ყურადღებას აქცევს მუსიკალური ტონების მკაფიო სტრუქტურას მყარი, უცვლელი ბგერის სიგნალის სტრუქტურით, რომელიც მუსიკის ძირითადი ელემენტია. ვემყარებით რა ბგერის კომუნიკაციის მოდელს ინფორმაციის, კომუნიკაციის მეცნიერულ სფეროში, ვაღიარებთ მუსიკის ბიოლოგიურ კონცეფციას, სადაც მუსიკა შემდეგნაირად განისაზღვრება: მუსიკა არის ხელოვნურ ბგერათა სისტემა, რომელსაც შეუძლია ტვინში გაააქტიუროს სმენითი სისტემა ინფორმაციული სტრუქტურით. იგი მაკრო-დროით სფეროში პრაქტიკულად ემყარება მოდელებს (patterns), რომლებიც კოდირებულია გენებითა და კულტურით, მიკრო-დროით სფეროში კი განუწყვეტლივ იცვლება და არის არამუდმივი (Oohashi, 2003). „ინფორმაციული სტრუქტურა, რომელიც იცვლება მუდმივად და არის არამუდმივი მიკრო-დროით სფეროში“ და რომელიც განიხილება როგორც მუსიკის არსებითი თვისება, აქ, არ უთანხმდება დასავლეთის კონცეფციას, სადაც მუდმივი „მუსიკალური ტონები“ განიხილება მუსიკის შემადგენელი ელემენტის სახით.

დავინყოთ ბგერის საკომუნიკაციო მოდელის ჩვენი ძირითადი კონცეფციის მოკლე მიმოხილვით (სურ.1). აქ არის სამი კატეგორია – ნიშანი (სიმბოლო), სიტყვა და მუსიკა – ადამიანის საკომუნიკაციო ინფორმაციის ბგერითი სიგნალები.

ნიშანი არის მოკლე დროითი მოდელი სახასიათო სმენით ასპექტში, რომელიც დისკრეტულად ჩნდება როგორც ერთი ბიძგი, იმპულსი. იგი გადაეცემა ინფორმაციის ერთ მონაკვეთში, შემდეგ კი ქრება. სიტყვა შეიცავს მოკლე ბგერით მოდელებს ერთ დროით მასაში, რომელიც აგრძელებს ინფორმაციის გადაცემას, უმატებს ახალ ინფორმაციას ყოველთვის, როდესაც ჩნდება ბგერების ჯგუფი. მუსიკას გააჩნია უწყვეტი და არაცვალებადი ინფორმაციული სტრუქტურა და იწყებს ინფორმაციის გადაცემას მაშინვე, როგორც კი ჩნდება ბგერითი სიგნალი და გადასცემს ინფორმაციის მანამ, სანამ მუსიკა გრძელდება. გადაცემული ინფორმაციის შეგროვება გრძელდება უწყვეტად.

მუსიკის დასავლური კონცეფცია აპელირებს მუსიკალური ტონებით, რომლებიც სავარაუდოდ არის მუდმივი ბგერები უცვლელი დროითი სტრუქტურით. აქ მუსიკალური პარტიტურა ხუთი ხაზითაა ჩანერილი, რომელიც წარმოადგენს დისკრეტულ ერთგვაროვან სივრცეს. მუსიკალური ნოტები კოდირებულია ისეთი პარამეტრებით, როგორიცაა სიმაღლე და გრძლიობა, როგორც დროითი სფერო. პრინციპში, ის ბგერითი სიგნალის სტრუქტურის დისკრეტულობასა და წყვეტილობას განაპირობებს. ეს ჰგავს ინფორმაციის გადაცემას სიტყვებით. მუსიკის ბიოლოგიური კონცეფცია, პირიქით, მოითხოვს ბგერით სტრუქტურას უწყვეტი, არამუდმივი ცვალებადობით, როგორც მუსიკის არსებით ატრიბუტს. როგორც სტრუქტურაა რთული აღსანერი როგორც სიმბოლო, ისევეა ნოტი მუსიკალურ პარტიტურაში დისკრეტული თვისებით. ამიტომ, ჰიპერ-სიმბოლური ბგერითი სტრუქტურა თამაშობს კრიტიკულ როლს მუსიკის ამ მოდელში.



ამ თვალსაზრისით, ჩვენ გამოვცადეთ ქართული პოლიფონიის ჰიპერ-სიმბოლური სტრუქტურა და შევადარეთ იგი სხვა კულტურათა სასიმღერო ბგერებს. ამ დროს გამოვიყენეთ ახალი მეთოდი, რომლის მეშვეობით შესაძლებელია დავინახოთ და დავაკვირდეთ სიმძლავრის სპექტრს, რხევით სტრუქტურას, ბგერათა სიხშირეს მიკრო-დროით სფეროში.

### მეთოდები

ჩვენ გავაანალიზეთ ქართული პოლიფონიის სამი სიმღერა: *ჩაკრულო* (სოლო), *ხასანბეგურა* (ტრიო) და *იმერული ცხენოსნური* (გუნდი). ისინი ჩანერილი იყო 4135 (Brüel & Kjær, Naerum, Denmark) მიკროფონით და ი. მასაკის შექმნილი მაღალი სიჩქარის ტიპის ერთბიტიანი კოდირების სიგნალის პროცესორით. ჩანერის ამ სისტემას აქვს სანიმუშო სიჩქარე 3.072 MHz და კარგი რეაქცია 100 kHz-ის ზევით. აზიური კულტურის სასიმღერო ბგერების მაგალითებად ჩვენ ავირჩიეთ მონღოლური *ქჰოომიი* (სოლო), იაპონური *ნაგაუტა* (დუეტი) და ტიბეტური ბუდისტური საგალობელი. დასავლური კულტურიდან ამ თვალსაზრისით შევარჩიეთ ოპერა „ადრიანა ლეკუვრერი“ (სოლო), ოპერა „დონ კარლოსი“ (კვარტეტი) და ოპერა „ტანჰოიზერი“ (გუნდი). წინამდებარე გამოკვლევაში ჩვენ უპირატესად აქცენტს გავაკეთებთ სიმძლავრის სპექტრის რხევაზე მიკრო-დროით სფეროში ადამიანის სმენითი აღქმის სიხშირეთა რიგის ფარგლებში, როგორც მუსიკის ჰიპერ-სიმბოლურ ბგერით სტრუქტურაზე.

ფურიეს ჩქარი გარდაქმნის მეთოდი ძირითადად გამოყენებულია მუსიკისა და ბგერის ანალიზისას. ის გვიჩვენებს მხოლოდ ბგერის მონაცემების საშუალო სიმძლავრის სპექტრს. მას შემდეგ, რაც ამ მეთოდმა ვერ მოგვცა საშუალება გვეჩვენა, თუ როგორ იცვლება სიმძლავრის სპექტრი მიკრო-დროით სფეროში, ჩვენ გამოვიმუშავეთ მაქსიმალური ენტროპიული სპექტრული ანალიზის მეთოდი (MESAM), გამოვიყენეთ რა მეთოდის სიმძლავრის სპექტრული გამოთვლის მათემატიკური მეთოდები (Ulrych, 1972; Akaike, 1969; Morimoto, et al., 2004).

პირველყოვლისა, ჩვენ ციფრულად გადავარჩიეთ ნამღერი ხმის ჩანაწერების ნიმუშები მონაცემებით MD8000MkII სანიმუშო სიხშირით 250 kHz. ყოველი 20 მილიწამის პერიოდში 10 მილიწამის ნაწილობრივი დამთხვევით, ბგერის მონაცემების სიმძლავრის სპექტრი გამოითვლებოდა მაქსიმალური ენტროპიული მეთოდით, რომელიც, ცნობილია, მოსახერხებელია სპექტრული გამოთვლებისთვის მონაცემების მოკლე პერიოდიდან. ჩვენ გამოვიყენეთ დასკვნითი შეცდომის პროგნოზი აუტორეგრესის განსაზღვრებაში. შესაფასებელი სიმძლავრის სპექტრი იყო ნაჩვენები სამ სივრცულ განზომილებაში და მათი დროითი რხევები ვიზუალურად იქნა გამოკვლეული. სპექტრული შეფასება და სამსივრცული დისპლეი გააკეთა MATLAB (The MathWorks, Inc., Natick, USA).

### შედეგები

სურ.2 გვიჩვენებს ქართული პოლიფონიის ხმათა სპექტრულ სფეროს. ყოველი ხაზი შეესაბამება სიმძლავრის სპექტრს ყოველ 10 მილიწამში. საბოლოოდ 0,5 წამის განმავლობის სიმძლავრის სპექტრია ნაჩვენები სამ სივრცულ სფეროში. სიხშირის სფერო ძირითადი სიხშირის ზევით, ყველა ქართულ სასიმღერო ხმაში გვიჩვენებს არამუდმივ და დინამიკურ სპექტრულ ცვალებადობას მიუხედავად იმისა, თუ როგორ იცვლებიან მუსიკალური ბგერები. მსგავსი სპექტრული მოდელები ჩნდებიან და სპექტრი ყოველთვის კომპლექსურად იცვლება. ამგვარი თვისებები შეინიშნება სოლო პარტიამიც და უფრო შესამჩნევია ტრიოსა და გუნდის პარტიებში.

სიმძლავრის სპექტრის მსგავსი შესამჩნევი რხევა ასევე შეინიშნებოდა აზიური კულტურის სხვადასხვა ნიმუშებშიც. სურ.3 გვიჩვენებს, რომ ერთი მუსიკალური ნოტის განმავლობაშიც წარმოდგენილია არამუდმივი და დინამიკური სპექტრის ცვალებადობა. რხევა უფრო შესამჩნევია დუეტში და გუნდის პარტიებში.

ზედა ორი კატეგორიის სასიმღერო ნიმუშებისგან განსხვავდება დასავლეთის კულტურის სასიმღერო ხმები. როგორც ნაჩვენებია სურ.4-ში, სიმძლავრის სპექტრის ცვლილებები ძირითადი სიხშირის სფეროს ფარგლებში პერიოდულად ვიბრატოს ანალოგიურია. აღსანიშნავია, რომ სიმძლავრის სპექტრი მუსიკალური ნოტისა და ზოგიერთი ფლუქტუაციის განმავლობაში არაა წმინდად უცვლელი, მუდმივი. გუნდის პარტიაში დინამიკა თვალშისაცემია, მაგრამ ერთგვაროვანი მონოტონური მახასიათებლები სიმძლავრის სპექტრის დროით ცვლილებებში ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია.

ჩვენ ასევე გამოვცადეთ ქართული სიმღერის (სოლო) და bel canto-ს (სოლო) სიხშირის დიაპაზონი, რაც ჩანერილი იყო ულტრა-ფართო სიხშირის დიაპაზონით 50kHz-ის ზევით (სურ.5). Bel canto-ს სიმღერა შეიცავს მხოლოდ სიხშირის კომპონენტებს 20 kHz-ის ქვევით. კონტრასტულად, ჩვენ აღმოვაჩინეთ, რომ ქართული სიმღერა შეიცავს მდიდარ, სმენით არააღქმად კომპონენტებს 50 kHz-ის ზევით.

ამგვარად, ჰიპერ-სიმბოლური სტრუქტურა, რომელიც არის მაღალი სიხშირის კომპონენტი ადამიანის სმენითი აღქმის ფარგლებს ზევით, არის მხოლოდ ქართულ სასიმღერო ნიმუშებში და არა bel canto-ში.

არადასავლური მუსიკა შეიცავს უფრო მდიდარ ჰიპერ-სიმბოლურ კომპონენტს, ვიდრე დასავლური მუსიკა. ჩვენ ასევე შევადარეთ არადასავლური და დასავლური კულტურების მუსიკალური საკრავების ჟღერადობა. ჩვენ შევადარეთ იაპონური შაკუჰაჩი და piccolo, როგორც ჩასაბერი საკრავების ნიმუშები (სურ.6). ME სპექტრული არეალი შაკუჰაჩისა, რომლის მუსიკალური პარტიტურა წარმოადგენს მხოლოდ ერთ ნოტს, მისი ობერტონი ირხევა მუდმივად რთული გზით. piccolo, პირიქით, ირხევა, იცვლება მუსიკალური პარტიტურის მიხედვით.

მსგავსი ტენდენცია შეინიშნება კლავიშიან საკრავებში. ჩვენ გავანალიზეთ დასავლური ფორტეპიანოს და ბალის, ინდონეზიური გამელანის ბგერის სტრუქტურა მაშინ, როდესაც ისინი ასრულებდნენ ერთ და იმავე მუსიკალურ პარტიტურას (სურ.7). გამელანის სპექტრული სფერო შეიცავს ბევრად მეტ ობერტონებს, ვიდრე ძირითადი ტონები უკიდურესი რხევითი სრტუქტურით. სპექტრის რხევა გრძელდება დროის გარკვეულ ინტერვალში, რაც პარტიტურაში ერთ ნოტს შეესაბამება. მეორე მხრივ, ფორტეპიანოს სპექტრი ოდნავ ირხევა და ძირითადად უცვლელია, მუდმივია. ამგვარად, არადასავლური მუსიკალური ინსტრუმენტული ბგერების, ისევე, როგორც ვოკალური ხმების ჰიპერ-სიმბოლური სტრუქტურა უფრო მდიდარია, ვიდრე ადეკვატური დასავლური მუსიკა.

### განხილვა

ჩვენმა გამოკვლევამ მოგვცა დეტალური ინფორმაცია ქართული პოლიფონიის ჰიპერ-სიმბოლური სტრუქტურის სფეროში, ისევე, როგორც სხვადასხვა ტრადიციული აზიური სასიმღერო ხმების მიკრო-დროით სფეროში და აღმოვაჩინეთ, რომ ის შეიცავს აშკარა, არამუდმივ და მუდმივად რხევად თვისებებს. აღნიშნული თვისებები ასევე შეინიშნებოდა ერთი მუსიკალური ბგერის ფარგლებშიც. ეს გულისხმობს, რომ ქართული პოლიფონიისა და აზიური სასიმღერო

ხმების ბგერითი სტრუქტურა კარგად უთავსდება მუსიკის ბიოლოგიურ კონცეფციას, რომლის თანახმადაც, მუსიკას გააჩნია უწყვეტი და არამუდმივი ბგერითი სიგნალის სტრუქტურა, როგორც აუცილებელი ატრიბუტი. დასავლური სასიმღერო ხმა, პირიქით, წარმოდგენილია მონოტონური ცვალებადობით სიმძლავრის სპექტრში პერიოდული რხევით. მიუხედავად ამისა, აქვე შეინიშნება რხევა ერთი მუსიკალური ბგერის ფარგლებშიც. მუსიკის ბიოლოგიური კონცეფცია ასევე მოსახერხებელია დასავლური მუსიკისთვის, მაგრამ არამუდმივი და უწყვეტი რხევითი თავისებურებები აქ ცუდადაა წარმოდგენილი. ეს ტენდენცია ვრცელდება არამარტო სასიმღერო ხმებზე, არამედ სხვადასხვა მუსიკალური საკრავების ბგერებზეც.

„კომპოზიციის“ დასავლურ კონცეფციაში კომპოზიტორი კომპოზიციის დისკრეტულ სტრუქტურას ქმნის მუსიკალური ნოტების მოწესრიგებით და შემსრულებელი დაკვრისას ქმნის უწყვეტ და რხევით სტრუქტურას. მუსიკის დასავლურ კონცეფციაში, რომელიც „მუსიკალურ ტონებს“ მუდმივი ბგერითი სტრუქტურით განიხილავს, მუსიკის ძირითადი ელემენტის სახით, ძირითადად მიღებულია, რომ შემქმნელი არის საუკეთესო. საპირისპიროდ, ქართული მრავალხმიანობის ჰიპერ-სიმბოლური ბგერითი სტრუქტურა მეტყველებს იმ ფაქტზე, რომ ქართული პოლიფონიის შესრულება მოითხოვს შემსრულებლისგან შექმნის თავისუფლებას მიკრო ინფორმაციული სტრუქტურის ფარგლებში, რაც შეუძლებელია აისახოს ნოტირებით. ამგვარად, ქართული პოლიფონიისა და სხვადასხვა აზიური სასიმღერო ტიპის მუსიკალურ კულტურებში, რომელთათვისაც მუსიკის ბიოლოგიური კონცეფცია არის მისასადაგებელი, შემსრულებლებს, რომლებიც ქმნიან მუსიკის ჰიპერ-სიმბოლურ სტრუქტურას, უფრო მნიშვნელოვანი როლი აქვთ, ვიდრე დასავლური მუსიკის მსგავს კულტურებში.

ადამიანის ტვინისთვის ძნელი აღსაქმელია ისეთი სპექტრის ცვალებადობა, როგორიცაა მიკრო-დროითი სფერო. ყურადსაღებია ისიც, რომ ტროპიკულ წვიმაში ტყის ბუნებრივი გარემოს ბგერები, რომლებიც ადამიანის ცხოვრების, ყოფის ევოლუციური განვითარების ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა, შეიცავენ მდიდარ, სმენით არააღქმად მაღალი სიხშირის კომპონენტებს არამუდმივ, თვალშისაცემ რხევით სტრუქტურას მიკროდროით სფეროში (Nakamura et al., 2004). ანტროპოგენული თვალსაზრისით, ადამიანის ცხოვრების სენსორული სისტემა ბუნებრივი გარემოს ზეგავლენით უნდა ყოფილიყო კარგი წინაპირობა ჰიპერ-სიმბოლური ბგერითი სტრუქტურის ფიზიოლოგიური გრძნობადობის განვითარებისათვის.

ჩვენ წინასწარ მოგახსენეთ, რომ ბგერები, რომლებიც შეიცავენ სმენით არააღქმად მაღალი სიხშირის კომპონენტებს კომპლექსური რხევით მიკრო-დროით სფეროში, აქტიურებენ ნეირონალურ ბადეს ტვინის ზედა ღეროს (შუა ტვინი), ჰიპოტალამუსის და ტალამუსის ჩათვლით და განფენილია თავის ქალის შუბლის წინამდებარე ქერქზე და ძირითადი წინატვინის წინამდებარე თავის ქალის ხვეულზე. ყოველივე ეს ხელს უწყობს ადამიანს ბგერების გაგონებაში (Oohashi, et al., 2000; Oohashi, et al., 2001; Honda, et al., 2004). ნეირონის პროექტირება ზედა ტვინის ღეროდან შუბლის წინამდებარე ქერქამდე, ცნობილია, გადამწყვეტ როლს თამაშობს სიამოვნებისა და სილამაზის გრძნობების წარმოქმნაში. ამიტომ, ქართული მრავალხმიანობის ჰიპერ-სიმბოლური ბგერითი სტრუქტურა არის ეფექტური გამომსახველობითი სტრატეგია, რათა ტვინში გააქტიურდეს სიამოვნებისა და სილამაზის ნეირონალური ბადე.

### **დასკვნა**

მუსიკის ბიოლოგიურ კონცეფციაზე დაყრდნობით, ჩვენ გამოვცადეთ ქართული პოლიფონიის ჰიპერ-სიმბოლური ბგერითი სტრუქტურა, რათა MESAM-ის გამოყენებით გაგვეზომა მიკრო-დროით სფეროში სიმძლავრის სპექტრის რხევა. შედეგებმა გვიჩვენეს, რომ ქართული მრავალხმიანობის ბგერითი სტრუქტურა შეიცავს სიმძლავრის სპექტრში მდიდარ დროით რხევას მიკრო-დროით სფეროში. დასასრულს ვადასტურებთ ქართული მრავალხმიანობის, როგორც გამომსახველობითი სტრატეგიის უპირატესობას.

**თარგმნა მარიკა ნაღარიშვილმა**

stationary, conspicuously fluctuating structure in a micro-temporal domain (Nakamura, et. al., 2004). From the anthropogenetic point of view, the sensory system of human beings exposed to a natural environment would stand a good chance of developing physiological sensitivity to the hyper-symbolic sound structure.

We previously reported that sounds containing inaudible high-frequency components with complex fluctuation in a micro-temporal domain activate the neuronal network, including the upper brainstem (midbrain), hypothalamus and thalamus, that extends to the prefrontal cortex and anterior cingulate gyrus via the basal forebrain and thus makes sounds more comfortable for us humans to hear (Oohashi, et al., 2000; Oohashi, et al., 2001; Honda, et al., 2004). The neuronal projection from the upper brainstem to the prefrontal cortex, including monoaminergic neurons, is known to play a crucial role in generating sensations of pleasure and beauty. Therefore, the hyper-symbolic sound structure of *Kartuli Polyphonia* seems to be an efficient expressional strategy that activates the neuronal network for pleasure and beauty for us humans.

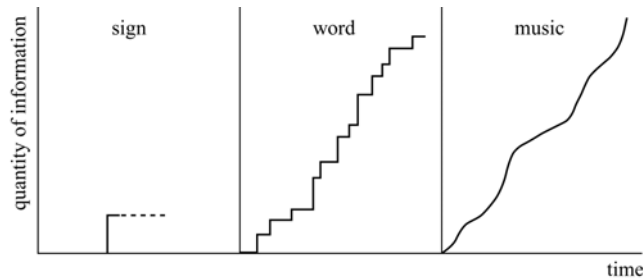
### Conclusion

In positing a biological concept of music, we examined the hyper-symbolic sound structure of *Kartuli Polyphonia* by measuring the fluctuation of power spectra in a micro-temporal domain using MESAM. The results revealed that the sound structure of *Kartuli Polyphonia* contains rich temporal fluctuation of the power spectra in a micro-temporal domain. These findings suggest the singular importance of *Kartuli Polyphonia* as an expressional strategy.

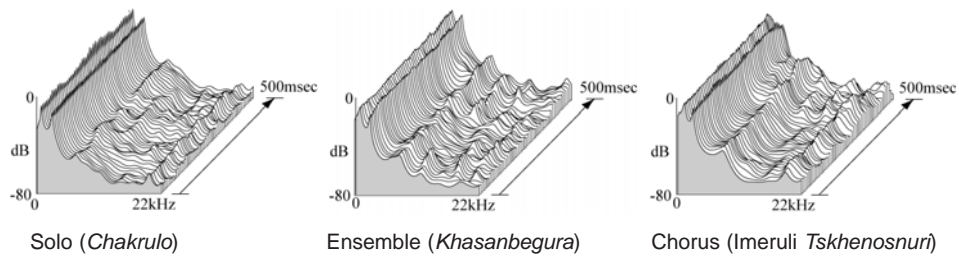
### References

- Akaike, H. (1969). *Power spectrum estimation through autoregressive model fitting*, Ann. Inst. Statist. Math. Vol. 21, 407-419.
- Honda, M. et al. (2004). *Functional neuronal network subserving the hypersonic effect*, Proceedings of ICA2004, Kyoto, April.
- Morimoto, M. et al. (2004). *Transcultural study on frequency and fluctuation structure of singing voices*, Proceedings of ICA2004, Kyoto, April.
- Nakamura, S. et al. (2004). *Frequency and fluctuation structure of various environmental sounds*, Proceedings of ICA2004, Kyoto, April.
- Oohashi, T., et al. (2000). *Inaudible high-frequency sounds affect brain activity: hypersonic effect*, Journal of Neurophysiology, 83:3548-58.
- Oohashi, T., et al. (2001). *Multidisciplinary study on the hypersonic effect*, In H. Shibasaki, H. Fukuyama, T. Nagamine and T. Mima (Eds.), *Inter-areal coupling of human brain function*, Elsevier Science, Amsterdam, pp. 27-42.
- Oohashi, T. (2003). *Oto to Bunmei (Sound and Civilization)*, Iwanami Shoten.
- Ulrych, T. J. (1972). *Maximum entropy power spectrum of truncated sinusoids*, J. Geophys. Res., Vol. 77, 1396-1400.

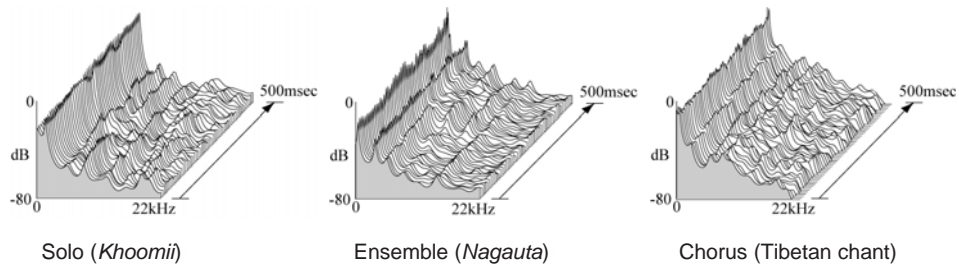
სურათი 1. ადამიანური საკომუნიკაციო მოდელის სამი კატეგორიის დროითი თავისებურებები  
FIGURE 1. Temporal feature of the three categories in our human communication model



სურათი 2. ქართული სასიმღერო ხმების ME სპექტრული ანალიზი  
FIGURE 2. ME spectra array of *Kartuli* singing voices

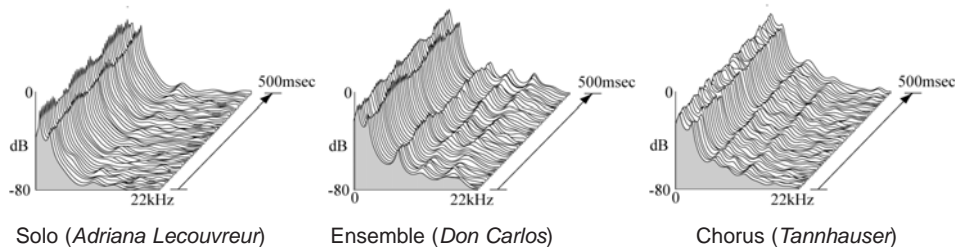


სურათი 3. აზიურ კულტურათა სასიმღერო ხმების ME სპექტრული ანალიზი  
FIGURE 3. ME spectra array of singing voices from Asian cultures

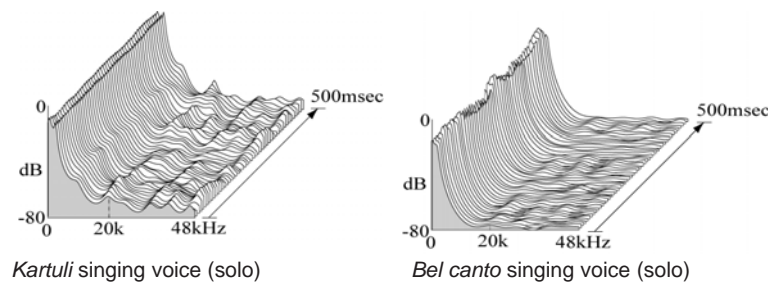




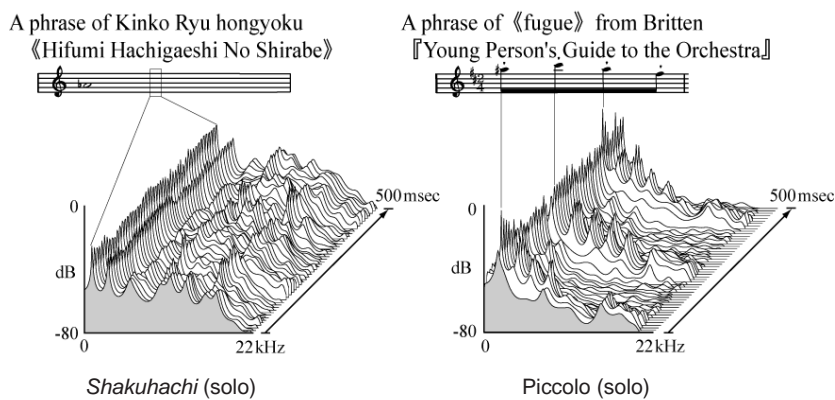
სურათი 4. დასავლურ კულტურათა სასიმღერო ხმების ME სპექტრული ანალიზი  
FIGURE 4. ME spectra array of singing voices from Western culture



სურათი 5. ქართული და bel canto კულტურათა სასიმღერო ხმების (სოლო) ME სპექტრული ანალიზი  
FIGURE 5. ME spectra array of *Kartuli* and *bel canto* singing voices (solo)



სურათი 6. შაკუჰაჩი-სა და პიკოლო-ს (სოლო) ME სპექტრული ანალიზი  
FIGURE 6. ME spectral array of *Shakuhachi* and piccolo (solo)



### კულტურული მემკვიდრეობის დოკუმენტაციის პრობლემა

საველე კვლევა იგეგმება და ხორციელდება ან კულტურული მემკვიდრეობის კომპლექსური დოკუმენტაციის მიზნით, ან კიდევ კონკრეტული კვლევისათვის აუცილებელი ფაქტობრივი მასალის შესაკრებად.

კულტურული მემკვიდრეობის დოკუმენტაციის მიზნით შეკრებილი მასალა, როგორც წესი, იშვიათად გამოიყენება კონკრეტულ პრობლემაზე მუშაობისას. ეს უმეტესად იმითაა განპირობებული, რომ არ არსებობს დიდი მოცულობის ინფორმაციულ მასივებში დიფერენცირებული ძიების განხორციელების შესაძლებლობა. განვიხილოთ ასეთი მაგალითი: დავუშვათ, ვიკვლევთ ორხმიანობას. თუ ორხმიანობა, როგორც საკლასიფიკაციო ნიშანი, საარქივო მასალის სისტემატიზაციის დროს გათვალისწინებული არ ყოფილა, მაშინ ვერ შევძლებთ ვიპოვოთ ამ სახის ჩანაწერები ეროვნული რეპერტუარის დოკუმენტაციის მიზნით შეკრებილ მასალებში და იძულებული ვიქნებით ისევ საველე კვლევას მივმართოთ. აღნიშნული მიზნით შეკრებილი საველე ჩანაწერები, ადვილი შესაძლებელია მომავალში თვითონ აღმოჩნდეს ჩართული ეროვნული რეპერტუარის დოკუმენტაციის მიზნით შეკრებილ საარქივო მასალებში, რაც, ბუნებრივია, გარკვეულ გავლენას მოახდენს ამ უკანასკნელზე. კერძოდ, ხელოვნურად გაზრდის საარქივო ფონდში ამგვარი ჩანაწერების რიცხვს და შექმნის ფოლკლორულ რეპერტუარში მათი დიდი რაოდენობით არსებობის ილუზორულ სურათს.

**მოტანილ მაგალითში აღწერილი წინააღმდეგობის დაძლევა მოითხოვს საველე მუშაობის დაგეგმვის, მასალის ფიქსაციის, ფიქსირებული მასალის დამუშავებისა და მისი ხელმისაწვდომობის პრობლემების სწორად ორგანიზებას, რასაც ჩვენ ერთიანობაში დოკუმენტაციის პრობლემად განვიხილავთ.**

იმისათვის, რომ სწორად განვსაზღვროთ მომავალი შემკრებლობითი საქმიანობის პრიორიტეტები და ამით მინიმუმამდე დავიყვანოთ ტრადიციული კულტურის რომელიმე ძეგლის ფიქსირების გარეშე დარჩენის ალბათობა, აუცილებელია გვეჩონდეს ინფორმაცია იმის შესახებ, თუ რა ინტენსივობით მიმდინარეობდა ადრე საველე მუშაობა ცალკეულ რეგიონში. ამგვარი ანალიზის ჩატარება უშუალოდაა დაკავშირებული სისტემატიზაციის პრობლემასთან, რაც თავის მხრივ საარქივო მასალების ელექტრონული მონაცემთა ბაზების არსებობას გულისხმობს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ერთ-ერთი ცენტრალური საკითხი დოკუმენტაციის პრობლემაში.

სისტემატიზაციის პრობლემის სრული მოცულობით გადაჭრა მხოლოდ საკვლევი ობიექტის შესახებ ცოდნის სრული ფორმალიზაციის შემთხვევაშია შესაძლებელი. იმის გამო, რომ ეთნომუსიკისმცოდნეობა დღეს მოკლებულია საკვლევი ობიექტის ფორმალიზების შესაძლებლობას, შესაბამისად არც მის მიერ შემუშავებულ სისტემატიზაციის მეთოდს გააჩნია სრულყოფილების პრეტენზია. სრულყოფილი სისტემატიზაციის შემუშავებამდე იძულებული ვართ დავკმაყოფილოთ ერთგვარი კომპრომისული ვარიანტით, რომელიც აუცილებელია აკმაყოფილებდეს შემდეგ მინიმალურ მოთხოვნებს:

1. ითვალისწინებდეს ინტერდისციპლინარული კვლევის ძირითად ინტერესებს,

2. უზრუნველყოფდეს მასალის აღწერისა და დამუშავების პროცესის სიმარტივეს,

3. შესაძლებელს ხდიდეს მასალაში სხვადასხვა საკლასიფიკაციო ნიშნით კომბინირებულ ძიებასა და კვანტიტატური ანალიზის განხორციელებას,

4. უზრუნველყოფდეს მონაცემთა ბანკის ფართო ხელმისაწვდომობას.

მიუხედავად იმისა, რომ ამათგან ცალკეული მიმართულებით მნიშვნელოვანი ნაბიჯებია გადადგმული, დღემდე აქტუალურ მნიშვნელობას ინარჩუნებს ისეთი საკითხის გადაწყვეტა, როგორიცაა, ინტერდიციპლინარული კვლევის ინტერესების გათვალისწინება. ეს პრობლემა თანაბარი ძალით იჩენს თავს, როგორც მასალის სისტემატიზაციის, ისე ფიქსაციის ეტაპზე.

ტექნოლოგიური პროგრესის პარალელურად მნიშვნელოვანი მიღწევებია მოპოვებული ელექტრონულ მატარებლებზე ინფორმაციის სიმჭიდროვის მასშტაბების გაზრდის, აგრეთვე ინფორმაციის გადაცემის სისწრაფისა და ხარისხის გაუმჯობესების თვალსაზრისით. ეს ხელსაყრელ პირობებს ქმნის სისტემატიზებული ინფორმაციის ხელმისაწვდომობის პრობლემის გადასაჭრელად. აქ იგულისხმება შესაბამისი ხასიათის ელექტრონულ მონაცემთა ბაზების ინტერნეტში განთავსების შესაძლებლობა. სასიამოვნოა, რომ უკვე ამის არაერთი წარმატებული მაგალითი არსებობს. მათ შორისაა ქართული ფოლკლორის არქივის მონაცემთა ბაზა: <http://armazi.uni-frankfurt.de>. წინააღმდეგობები, რომლებიც ამ სფეროში იჩენს თავს, ძირითადად დაკავშირებულია ინფორმაციის ინტეგრირების ხელისშემშლელ ისეთ უზოგადეს პრობლემებთან, როგორიცაა, ენობრივი ბარიერების არსებობა და მისგან გამომდინარე ავტომატური თარგმანის პრობლემა.

დასასრულ, არ შეიძლება არ მიეთითოს იმ უთანაბრობაზე, რომელიც განვითარების თვალსაზრისით კომპიუტერულ ტექნოლოგიებსა და მეცნიერების ტრადიციულ დარგებს შორის შეინიშნება. ამკარაა, რომ ეთნომუსიკისმცოდნეობა დღეს არსებული ტექნოლოგიური მიღწევების მხოლოდ მცირე ნაწილს იყენებს. პროგრესი ამ მიმართულებით ბევრად იქნება დამოკიდებული იმაზე, თუ რამდენად დროულად შესძლებს მეცნიერების ეს და სხვა მომიჯნავე დარგები დოკუმენტაციის სფეროში ჩამოყალიბებული ტრადიციული მიდგომების კრიტიკულ გადაზრებას და სისტემატიზაციის ახალი სქემების ჩამოყალიბებას.

### THE PROBLEM OF THE CULTURAL HERITAGE DOCUMENTATION

We have been planning and carrying out the fieldwork in order to study the complex documentation of the existing entity and solving some precise problems to obtain the factual database.

The Cultural Heritage material obtained for getting the total documentation studied through, has been seldom used for solving precise problems, being nevertheless a good medium for running differentiate research within large amount of information. This, however, does not guarantee us success.

If we turn to one of the aspects of the musical folklore, for instance, two-voice pattern which has not been present in the National Repertoire Documentation catalogues, we should acknowledge the lack of sufficient data and go back to the fieldwork.

As the fieldwork goes on, we should be able to efficiently update the existing National Repertoire Database in many aspects.

In order to overcome the above mentioned or similar difficulties, it is necessary to correctly organize the schedule of the fieldwork, the back-up of the material, processing of the material back-up and making it available, which on the whole is considered a documentation problem.

If we have no information achieved through efficient analysis of the degree of intensity of the fieldwork carried out in separate regions we should find it difficult to determine the future perspectives of back-up activities as the fieldwork is held and, thus trigger the traditional culture monument to be left without recording. Carrying out this kind of analysis is intimately connected with the problem of systematization of the material, which in its turn means the presence of electronic database of archived recordings. It can be assumed to be one of the central issues of the documentation problems determining the material assessment as well as the efficiency of its further employment. Since it is only possible to solve the whole problem of systematization in case if the data on the object of study is totally formalized we can acknowledge that no attempt of systematization carried out so far can be considered perfect. Systematization can be assumed as satisfactory if it meets the following requirements:

- a) taking into consideration the corner stones within the systematization of the results shown by the relevant branches.
- b) unifying the differences caused by the method of registry and different types of recording made at different periods of time.
- c) simplifying the material description and processing according to the given systematization principle.
- d) providing the possibility for combined research with a different classification mark.
- e) opening the possibility for carrying out quantitative analysis.
- f) providing the possibility for integration with other databank.
- g) making the database available on a large scale.

Despite the fact that significant measures have been taken in different directions concerning all the above mentioned problems still solving of such an important question as taking into account the interest of interrelated science branches remains open. This problem affects both the material systematization and catalogue stages.

Although the systematisation problem presents a particular importance, the main issue in view of documentation of traditional culture is certainly the cataloguing of the monuments.

It is evident that the recording is focused on the phenomena that present the object of professional interest for the given branch. It is also necessary to properly consider the whole context of the phenomena to which the object of observation belongs to.

Due to the development of modern technology, some important goals have been achieved in direction of the information compact increase on the bearers as well as the improvement of the quality and speed of transmitting information. Borne in mind together, this provides favourable conditions for solution of the total documentation problem and also helps to successfully settle the question of the availability of information, which is one of the significant components of the whole problem. This latter problem is fairly reflected in the contemporary practice. The difficulties existing in this sphere are mainly connected with some problems associated with integration processing of information, such as the language barrier problem.

We are not aiming to predict what happens to Georgian traditional culture in the future. Nevertheless, I would regret to avoid discussing the necessity of the issue of the Heritage documentation. This sphere seems rather promising.

**Translated by MARINA KUBANEISHVILI**

### ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის მონაცემთა ბაზა

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრაზე არსებული ფონოფონდი ერთ-ერთი უძველესი და უმდიდრესი საცავია საქართველოში. მასში თავმოყრილია რამდენიმე თაობის ფოლკლორისტთა მიერ შეკრებილი ქართული, კავკასიური და საქართველოში მცხოვრები სხვა ერების ხალხური შემოქმედების ნიმუშები.

საფონდო მასალის უმეტესობა დაბალი მახასიათებლების მქონე მაგნიტურ ფირებზე იყო ჩანერილი. კატალოგიზაციის უმარტივესი ფორმა პრაქტიკულად შეუძლებელს ხდიდა ჩანანერთა ერთიან ფონდში სისტემური ანალიზისათვის საჭირო მასალის მოძიებას. საველე-შემკრებლობითი მუშაობის დროს ჩანერილი ნიმუშის შესაბამის დავთრებში აღნუსხვა-ფიქსაცია ხდებოდა შემდეგი მახასიათებლების მიხედვით:

1. ჩანანერის ნომერი,
2. ნიმუშის სახელწოდება,
3. შემსრულებელი,
4. ჩამწერი,
5. თარიღი,
6. სადაურობა,
7. ჩანერის ადგილი,
8. შენიშვნა.

ყოველივე ზემოაღნიშნულს ემატებოდა შენახვის არასახარბიელო პირობები, რაც აუცილებელს ხდიდა, ფონდის დაცვის მიზნით განხორციელებულიყო გარკვეული ცვლილებები.

ამ მიმართულებით პირველი ნაბიჯები გადაიდგა 1997 წლის შემოდგომაზე, როდესაც ფონდ „ღია საზოგადოება – საქართველოს“ ფინანსური ხელშეწყობით დაიწყო განადგურების საფრთხის წინაშე მდგარი ფონოჩანანერების ციფრულ მატარებლებზე გადატანა და მათი სისტემატიზაცია კონტექსტური მახასიათებლების მიხედვით. ამ მიზნით გამოყენებული იქნა პროგრამისტ რატი სხირტლაძისა და ფილოლოგ ელგუჯა დადუნაშვილის თანაავტორობით შექმნილი ფოლკლორული საარქივო მასალების სისტემატიზაციის კომპიუტერული პროგრამა, რომელიც მანამდე უკვე აპრობირებული იყო შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივში.

კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის გამგესთან, ან გარდაცვლილ ბატონ კუკური ჭოხონელიძესთან და, ასევე, კათედრის მეცნიერ-თანამშრომლებთან კონსულტაციების საფუძველზე გადამწყდა, რომ მოცემულ ეტაპზე მასალა სისტემატიზებული ყოფილიყო შემდეგი მახასიათებლების შესაბამისად:

1. ახალი შიფრი,
2. ძველი შიფრი,
3. სახელწოდება,
4. დიალექტი,
5. ეროვნულობა,



6. ჩამწერი,
7. ჩანერის თარიღი,
8. ფონდის სადაურობა,
9. აუთენტიკური/მეორადი,
10. საკრავი,
11. მუსიკის სახე,
12. შემადგენლობა,
13. შესრულების ფორმა,
14. შემსრულებელის ვინაობა,
15. საშემსრულებლო კოლექტივის ხელმძღვანელი,
16. შემსრულებელთა ასაკობრივ-სქესობრივი მახასიათებელი,
17. რეპერტუარის ასაკობრივ-სქესობრივი მახასიათებელი,
18. 19. 20. ჩანერის ადგილი,
21. ჟანრი,
22. ხმათა რაოდენობა,
23. ქრონომეტრაჟი,
24. შენიშვნა.

თვალსაჩინოებისათვის წარმოგიდგენთ ფოტო და ვიდეო მასალას.

აღნიშნული პროგრამა ისახავდა მოცემულ ეტაპზე არსებული გამოცდილების გამოყენებას და მეცნიერული კვლევების შედეგების ფიქსირებას. ეს პროცესი გრძელდება და დაგროვილი ინფორმაცია დღის წესრიგში აყენებს მონაცემთა ბაზის მოდერნიზაციის აუცილებლობას.

მონაცემთა ბაზა უნდა ითვალისწინებდეს:

1. მონაცემთა ბაზის ველებში არსებული ინფორმაციის სრულად, დანაკარგის გარეშე, განთავსებას;
2. მომხმარებლის მიერ მაქსიმალური ინფორმაციის მოპოვებას დროის მინიმალური დანახარჯით (ველების მახასიათებლების გამიჯვნა, სახელწოდებების დაზუსტება, ტერმინების მისადაგება არსთან);
3. მონაცემთა ბაზის სისტემატური დახვეწა-განვითარების შესაძლებლობას ტექნიკური უზრუნველყოფისა და ინტენსიფიკაციის პირობებში;
4. ინტელექტუალური ბაზის შექმნას (მასალების შეფასებისას ექსპერტთა შიდა წონითი კატეგორიების ავტომატურად ასლის გადაღება მათ მიერ დახარისხებული ნიმუშების ანალიზზე დაყრდნობით);
5. საერთაშორისო საინფორმაციო ბაზებთან ინტეგრირებას.

2003 წელს იუნესკოს მხარდაჭერით კათედრის ბაზაზე დაფუძნდა უახლესი კომპიუტერული ტექნიკით აღჭურვილი მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრი და შესაძლებელი გახდა მნიშვნელოვანი ინტელექტუალური რესურსების აღნიშნული მიმართულებით მობილიზება. ცენტრის დირექტორის, ქალბატონ რუსუდან წურწუმის თაოსნობით დაიწყო ინტენსიური მუშაობა მონაცემთა ბაზის სტრუქტურის მოდერნიზაციის პროგრამაზე.

ძირითადი მიზანია მუსიკალური მახასიათებლების მიხედვით სისტემატიზაციის პრინციპების განსაზღვრა და კლასიფიკატორთა ახალი, მაქსიმალურად ინფორმაციული სისტემის ჩამოყალიბება. დაისახა სამუშაო გეგმა, რომელიც გულისხმობს კილო-ჰარმონიის, მელოდიკის, მეტრის, პოლიფონიის, ფორმისა და შესრულების მანერის განმსაზღვრელ თავისებურებათა დეფინიციის საკითხების გადაწყვეტას.

ხალხური შემოქმედების ნიმუშთა მოპოვება-ფიქსირებასთან ერთად, სასურველია განხორციელდეს დაგროვილი გამოცდილების დოკუმენტირება, რაც ინფორმაციის სისტემატიზაციის შემთხვევაში მოგვცემს ისეთ სტატისტიკურ მონაცემებს, რომელთა მეშვეობითაც მოხერხდება თანამედროვე კვლევის „ინსტრუმენტარიუმის“ გამდიდრება. წარმოგიდგენთ მაგალითს ვიდეომასალის სახით, სადაც ბატონი ანზორ ერქომაიშვილი საუბრობს ერთ-ერთი სამხმიანი გურული სიმღერის შესრულების დროს მომღერლების მიერ სიტყვიერი ტექსტის ასემანტიკური სიტყვებით გამრავალფეროვნების შესახებ.

პრობლემა მდგომარეობს მეთოდის შემუშავებაში, რაც გულისხმობს მსგავსი მასალიდან ინფორმაციის დაქვემდებარებას კონკრეტულ მონაცემთა ბაზაზე. მაგალითად, აღნიშნული იძლევა ინფორმაციას მელოდიკის ვარიანტულობის ერთ-ერთ მახასიათებელზე, როგორცაა ასემანტიკური სიტყვები.

აგრეთვე სასურველია გათვალისწინებული იქნას მოთხოვნები, რათა მოხდეს მონაცემთა ბაზის გაფართოება. მაგალითად: სიხშირის მაჩვენებელი ჰერცებში; გაბატონებული ბგერები; გაბატონებულ ბგერებს შორის დიაპაზონი ჰერცებში; ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ხაზების სიხშირეების ნუსხა და ა.შ.

ვფიქრობთ, კრიტიკული საუბარი ჩვენ მიერ აქ წარმოდგენილი საკლასიფიკაციო სქემის გარშემო მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს როგორც მის შემდგომ დახვეწა-განვითარებას, ისე საერთაშორისო საკლასიფიკაციო სისტემის ჩამოყალიბებას.

---

*LELA MAKARASHVILI*

### GEORGIAN FOLK MUSIC DATABASE SYSTEM

The phono fund at the Tbilisi Conservatoire Georgian Folk Music Department is one of the oldest and richest collections in Georgia. It contains the musical compositions of the Georgian and Caucasian folk art collected by several generations of folklorists. It also has the collections of folk art of different nations living in Georgia.

The most part of the material was recorded on low quality magnetic tapes. The simplest form of cataloguing made it almost impossible to find the materials needed for the systemic analysis. The materials recorded during the field-work were entered into the database according to the following parameters:

1. Entry number;
2. Specimen name;
3. Performer;
4. Recorder;
5. Origin;
6. Date;
7. Place of recording;
8. Notes

The situation was further aggravated by rather poor storing conditions. Therefore urgent measures were required to protect the abovementioned collection.

The first steps in this direction were taken in the autumn of 1997. Foundation "Open Society – Georgia" provided a financial support. This made it possible to start the digital conversion of the recordings that were facing the danger of destruction. Also their arrangement according to the contextual characteristics began. For this purpose a computer program designed by Rati Skhirtladze and Elguja Dadunashvili was used. The program had already been used in the Folklore Archives of the Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature.

The consultations were held with late Kukuri Chokhoniidze, the Head of Georgian Folk Music Department of Conservatoire and the researchers of the department. It was decided that at the present, the material should be systematized according to the following parameters:

1. New code;
2. Old code;
3. Name;
4. Dialect;
5. Nationality (linguistic-cultural provenance);
6. Recorder;
7. Date of recording;
8. Origin of the fund;
9. Authentic/secondary;
10. Instrument;
11. Type of music;
12. Composition
13. Form of the performance;
14. Performer's identity;
15. Head of the performing ensemble;

16. Age and gender of the performers;
17. Age and gender of the repertoire;
18. 19. 20. Place of recording;
21. Genre;
22. Number of the voices;
23. Time keeping;
24. Notes.

The intent of the program was to use the experience that we had at the moment and also document any scientific research results. The process still goes on and the accumulated information makes it obvious that the database modernization is required.

The database should accommodate the following aspects:

1. A thorough display of the existing information;
2. Locating the most information with the least time;
3. The ability of modernization enabling its periodic development and improvement;
4. Creating an intellectual base;
5. Integration with the international informational databases.

In 2003 The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) provided financial support to create the Polyphony Research Centre at the Georgian Folk Music department. The center is equipped with state-of-the-art technology. It also became possible to mobilize important intellectual resources in the field. At the initiative of the Director of the Centre, Ms. Rusudan Tsurtsunia, intensive work started on the modernization of the database structure.

The main intent is to define the systematization principles in accordance to the musical parameters. The intended result is a new informational system with a thorough amount of classifiers. A work plan was designed at the department. It is aimed to the solution of the issues concerning the definition of the specific characteristics of mode-harmony, melodics, meter, polyphony, form and manner of performance.

It would be great if we could document the experience we have received during the process of collecting the musical compositions of the folk art. This would provide us with the statistic data for the information systematization. The result would be improved modern research tools. We would like to present you a video of Mr. Anzor Erkomaishvili. He speaks about one of the three-voice Gurian songs. The performers are using the asemantic words to embellish the lyrics.

The problem lies in working out a certain system. It should allow the information transfer from one database to another without any data loss. For example, the abovementioned provides the information about one of the parameters of melodics – asemantic words.

It would also be great if the requirements such as frequency in hertz; the most frequently used words; the diapason between the most frequently used words in hertz; horizontal and vertical line frequencies etc. are taken into consideration to enable the database enhancement.

We believe that the discussion of the classification system presented here will greatly help its further development and improvement. It can also play a part in the foundation of an international classification system. Ideally, an initiative group should be formed which will continuously work in the particular field.

**Translated by LIANA GABECHAVA**

## ხალხური სიმღერების მრავალხმიანი შესრულება და მელოდიების სისტემატიზაცია

საკითხები, რომელთაც ამ სიმპოზიუმზე განვიხილავთ, საკმაოდ სპეციფიკურია. მრავალხმიანობა ყველა ეროვნული კულტურისათვის როდია დამახასიათებელი. თუმცა, ყოველ ხალხურ-მუსიკალურ კულტურაში არსებობს სტაბილური ჰანგები. მუსიკალური კულტურა სწორედ ასეთი ჰანგებისაგან იქმნება. ისინი ხალხური მუსიკის არსს ისევე წარმოადგენენ, როგორც სიტყვები – ენის საფუძველს.

ჰუმანიტარული მეცნიერების თითოეულ დარგს თავისი საფუძველი, თავისი წყაროები აქვს. ამ წყაროების ინდექსაცია მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ჰუმანიტარული მეცნიერებების განვითარებაში. თითოეულ ამ დისციპლინათაგანს შეესაბამება ინდექსის (მაჩვენებლის) მისეული ტიპი. ფოლკლორისტები უმეტესად მიმართავენ ვარიანტების (სიმღერების სხვადასხვა ვერსიების) ინდექსაციას. ეს უკავშირდება შესასწავლ მასალას – ხალხურ მელოდიებს, რომელთაგან თითოეული ჩანერილი იქნა სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ადგილზე და სხვადასხვა ადამიანის მიერ. ამგვარი მაჩვენებლები ეთნომუსიკისმცოდნეობაში გამოიყენება მელოდიების საკვლევად მათი საკუთარი მახასიათებლებისა და არა სასიმღერო ტექსტების მიხედვით.

მელოდიების ინდექსაცია და სისტემატიზაცია აუცილებელია როგორც უნისონურ-მელოდიური, ისე მრავალხმიანი მუსიკალური ტრადიციისათვის. ზოგ შემთხვევაში გვინევს ერთი მომღერლის მიერ შესრულებული მრავალხმიანი სიმღერის ჩანერა (ვინაიდან ეს სიმღერა მის გარდა ყველას უკვე დაავიწყდა). ასეთ შემთხვევაში ძნელია რაიმეს თქმა მელოდიური ხაზის სურათზე. შესაძლოა, იგი აქ იქმნებოდეს მრავალხმიანი პარტიტურის სხვადასხვა პარტიის მელოდიური ბრუნვის შედეგად, ვინაიდან შემსრულებელს სურს განზოგადებული შთაბეჭდილება შექმნას სიმღერის მრავალხმიანი შესრულების ჟღერადობაზე. სხვა შემთხვევაში მომღერალი შესაძლოა ასრულებდეს მხოლოდ თავის პარტიას. ზოგიერთი მომენტი განისაზღვრება მრავალხმიანი ფაქტურის ტიპით. თუ ხალხური მრავალხმიანი სიმღერის “ზეპირი პარტიტურის” აგებულება უახლოვდება ჰეტეროფონიას, მაშინ ზემოაღნიშნული ცვლილებებისათვის უფრო მეტი შესაძლებლობა არსებობს. ეს ცვლილებები მცირდება როდესაც ვოკალური პარტიები მკაცრად დიფერენცირებულია.

წარსულში ვარიანტების მაჩვენებლები ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში მუშავდებოდა ნიგნის ან კარტოთეკის სახით და განკუთვნილი იყო ერთხმიანი მელოდიებისათვის. მრავალხმიანი კულტურებისათვის საჭიროა მელოდიების ისეთი მაჩვენებელი, რომელიც საშუალებას მოგვცემს დავალაგოთ ერთხმიანი და მრავალხმიანი სიმღერების სანოტო ჩანაწერები ერთსა და იმავე საუძველზე. მე შევიმუშავე ასეთი მაჩვენებელი რუსული ხალხური მუსიკისათვის და შემდგომში ვისაუბრებ მის მთავარ პრინციპზე.

1. ჩემი ინდექსაციის თანახმად მელოდიები სისტემატიზებულია კომპოზიციური ფუნქციით იდენტურ ნაწილებად. რუსულ ტრადიციულ სიმღერაში ასეთი ნაწილები სხვადასხვა კომპოზიციური ფორმების სასიმღერო სტროფების შემადგენელია. ასეთია, მაგალითად, გაბმული სიმღერა, რომელიც, შესაძლოა, იწყებოდეს სრული სანყისი ნახევარსტროფით AB; მას მოყვება დამამთავრე-

ბელი ნახევარსტროფი CD, შესაძლოა, მცირე პრელუდიით (ერთი ან ორი სიტყვა და მათი შესატყვისი მელოდიის მოკლე ნაწყვეტი – f), ხოლო შემდგომ დამატავრებული ნახევარსტროფი CD სრულად.

ა) სანყისი ნახევარსტროფი ბ) პრელუდია	დამამთავრებელი ნახევარსტროფი
ა) A B	C D
ბ) – f	C D

ხალხური ჰანგების ჩემეულ ინდექსში გთავაზობთ ყველა სიმღერის ჩანაწერის სისტემატიზაციას სრული მელოდიური ხაზით, რომელიც საერთოა ყველა ფორმისათვის. რუსულ ფოლკლორში ეს მოვლენა დაკავშირებულია გაბმულ სიმღერას და სასიმღერო ჟანრებს, რომლებმაც მისი გავლენა განიცადეს (Lobanov, 1985). მსგავსი ვარიაციული პროცესი მიმდინარეობს ქართულ მრავალხმიან სიმღერებშიც. ცხადია, ასეთი ცვალებადი კომპოზიციური სეგმენტები ახასიათებს ქართულ მრავალხმიან სიმღერებს; იგულისხმება როგორც სხვადასხვა პირობებში და შემსრულებელთა სხვადასხვა შემადგენლობის (ერთი ან მეტი) მიერ შესრულებული, ისე სტაბილურ გარემოში ჩაწერილი სიმღერები. ფინური, გერმანული, უნგრული სიმღერების მელოდიურ მაჩვენებლებში არ გამოიყენება სასიმღერო სტროფის მელოდიური ხაზის იდენტური კომპოზიციური მაჩვენებელი.

2. ნოტირებულ ნიმუშებში, მელოდიური დასაწყისი და დასასრული რიტმულად საკმაოდ თავისუფალია. ამის გამო მსგავსი სიმღერები შესაძლოა ვარიანტების სხვადასხვა ჯგუფებში მოხვდნენ. აქედან გამომდინარე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მეორე მხარე – მელოდიების სისტემატიზაცია ღერძის მიხედვით (რ. ო. იაკობსონის ტერმინი) ანუ სასიმღერო სტროფის შუა ნაწილში – ანაკრუზის დასასრულიდან (თუ ასეთი არსებობს პოეტურ ზომაში) კლაუზულის დასაწყისამდე. ეს მნიშვნელოვანია რუსული ხალხური სიმღერისთვის, ვინაიდან მასში თავმოყრილია მრავალი პოეტური ზომა სადაც პირველი აქცენტი კეთდება ლექსის დასაწყისიდან მესამე მარცვალზე. ქართული ხალხური სიმღერის შაირის ლექსი და სასიმღერო სტროფის ზემოხსენებული ნაწილები აქ ნაკლებად არის გამოხატული.

3. სასიმღერო სტროფის (მელოდიური ხაზის) ცენტრალური ნაწილი შესაძლოა გაიყოს რითმული მახვილების მარტივ ჯგუფებად: 222, 232, 322, 332, 2222 და ა.შ. ახლა ჩვენ შეგვიძლია ყველა ჰანგი დავალაგოთ ამ რიცხობრივი მაჩვენებლის ზრდის შესაბამისად. ცხადია, ამ ოპერაციისაკენ მიმავალი გზა გაცილებით რთულია. მაგრამ მე მხოლოდ გაცნობთ მელოდიების მაჩვენებლის ჩემეული ანალიტიკური სისტემის მთავარ იდეას.

4. ორიანი ან სამიანი წარმოადგენს მუსიკალური დროის მონაკვეთის არსს, რომლებიც რეალურად სხვადასხვა ხანგრძლივობით ხორციელდება – მეოთხედებიდან ბრევისამდე. ამ მონაკვეთებს შორის საზღვარზე არსებული რიტმული პუნქტები გამოიყენება ბგერებისა და მელოდიური კონტურის ინდექსაციისათვის.

5. გთავაზობთ ბგერათა სიმაღლის ინდექსაციის ორ ხერხს. პირველი: მე მას განვიხილავ როგორც ფუნქციონალურობის პარამეტრს. ბგერა (ან ბგერები, თუ სიმღერა მრავალხმიანია), რომლებიც ამ პუნქტებზე მოდის, გამოხატულია ციფრობრივი მონაცემებით. ვავითარებ რა ნ. მ. ლოპატინის იდეას იმის



თაობაზე, რომ ყველა სხვა თანაბარ პირობებში ტერციის მელოდიურ ხაზებს შორის განსხვავება არ არღვევს მელოდიების ვარიანტულ ნათესაობას (Lopatkin, 1956; Prokunin, 1956:45), და მ.გ.ხარლაპის იდეას რომ რუსული სიმღერების ბგერათნყობა არის ორ მწკრივად დალაგებული ტერციები (Kharlap, 1972:256), მე ამ წერტილების ბგერებს აღვნიშნავ ციფრით “1” (პირველი მწკრივის ბგერებისათვის) და ციფრით “0” (მეორე მწკრივის ბგერებისათვის). ასეთი ინდექსაცია საშუალებას გვაძლევს გავათანაბროთ ბგერები, რომელთა ცვლილებებიც გვაძლევს ვარიაციებს. ამას მნიშვნელობა აქვს რუსული ხალხური მრავალხმიანობის გუნდური ფაქტურის ყველა ტიპისათვის, გარდა ბურდონული სტილისა. მისი გამოყენება შესაძლებელია ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერების წამყვანი ვოკალური ხაზისთვისაც. ვფიქრობ, ხერხი, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ერთ სანოტო მაჩვენებელში განვალაგოთ როგორც ერთხმიანი, ისე მრავალხმიანი სიმღერები, ან უფრო ზუსტად, ერთი და იგივე ჰანგები როგორც ერთხმიანი ისე მრავალხმიანი შესრულებით, უპირველს ყოვლისა დამოკიდებულია ფუნქციონალურ მაჩვენებელზე.

6. მეორე: კონკრეტული ბგერების (მაგალითად, უნისონებისათვის კადანსებში და სხვ.) აღნიშვნისათვის გთავაზობთ ჩვეულებრივი ათწილადი ციფრების გამოყენებას. კადანსური ტონები აღინიშნება ციფრებით ერთიდან ათამდე. კილოს საფეხურების ნუმერაციისათვის არ ვიყენებ ო. კოლერის მიერ შემოთავაზებულ საყოველთაოდ მიღებულ აღნიშვნას – რომაული ციფრები ტონიკის საყრდენი ტონის ქვემოთ და არაბული ციფრები – ტონიკის ზემოთ. მე გთავაზობთ ინდექსაციის გაცილებით უფრო მოსახერხებელ მეთოდს: ქვედა ტონიკა “მი” ჩემთან აღნიშნულია ციფრით 11, და მის ზემოთ და ქვემოთ ბგერათნყობის საფეხური აღნიშნულია ერთიანი ციფრული თანმიმდევრობით. ბგერათნყობის პირველი ციფრები ქმნიან თავისებურ რეზერვს – ასეთი დაბალი ბგერები არ გვხვდება ჩემს მიერ შესწავლილ რუსულ ხალხურ ჰანგებში.

და ბოლოს, მინდა აღვნიშნო, რომ ზოგიერთი ვარიანტის ეფექტურობა დამოკიდებულია ანალიტიკური მაჩვენებლების აგებულებაზე. **ანალიტიკურ მაჩვენებლებს, რომლებიც მიუთითებენ როგორც თავის თავზე, ისე საკუთარ ადგილზე ჰანგის სტრუქტურაში, გააჩნიათ მოდელირების ფუნქცია; სწორედ ასეთი მაჩვენებლები არის ყველაზე მეტად ეფექტური სასიმღერო მელოდიების კატალოგისათვის.**

ჩემი ქართველი კოლეგები მუშაობენ მონაცემთა ბაზაზე, რომელსაც სამეცნიერო მნიშვნელობა აქვს. ვფიქრობ, ასეთი პროექტი ვერ შეასრულებს თავის ფუნქციას, თუ მისით მოსარგებლე პირს არ ექნება ვარიანტების მიხედვით მელოდიის მოძებნის საშუალება.

თარგმნა მაია კაჭკაჭიშვილმა

numbers of the scale form a kind of reserve – I have not come across such low sounds in Russian tunes in my studies

And finally, I would like to say that the effectiveness of variant determination depends upon the structure of analytical indexes. **Analytical indexes, indicating themselves as well as their position in the structure of a tune, have modeling function, namely, these indexes are more effective for catalogues of song tunes.**

Georgian colleagues are working on the information database of scientific value. I believe that such project will not be successful without giving possibility to those who will be using their database to search melodies according to the specific versions of the songs.

### References

- Kharlap M.G. (1972). Russian Folk Musical System and the Problem of the Origin of Music in *Early Forms of Art*. Compiled by. S. Y. Nekludov. Moscow.
- Lobanov M.A. (1985). Secrets of Strophic Variation. *Sovetskaya Muzika*.
- Lopatin N.M., Prokunin B.P. (1956). *Russian Lyrical Folk Songs*. Moscow.

**უძველესი ქართული სამგალობლო ნიშნების  
ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა XIX ს. სანოტო  
ხელნაწერების მიხედვით**

X საუკუნის ქართული სამგალობლო ნიშნების (ნევმების) გაშიფრვა ჯერ-ჯერობით ამოუხსნელ პრობლემათა რიგს განეკუთვნება. წინამდებარე ნაშრომი სწორედ ამ საკითხს ეძღვნება. X ს. ორ ძეგლში, მიქაელ მოდრეკილის „იადგარში“ (გვახარია, 1989) და „ძლისპირნი და ღვთისმშობლისანი“-ში (კიკნაძე, 1982) არსებული საერთო საგალობლების ერთმანეთთან შედარებამ და მათი XIX საუკუნის სანოტო ხელნაწერებში დაფიქსირებულ ანალოგებთან შეთავსების მცდელობამ საშუალება მოგვცა გაგვეკეთებინა ზოგიერთი დასკვნა, რომელიც, ვფიქრობთ, საინტერესო იქნება ამ საკითხებით დაინტერესებული სპეციალისტებისათვის.

**ტერმინოლოგია**

მიქაელ მოდრეკილის სახელი დღეს კარგადაა ცნობილი, რასაც ვერ ვიტყვით „ძლისპირნი და ღვთისმშობლისანის“ ავტორებზე. ამ ძეგლს ორი ავტორი ჰყავს: იორდანე და ივანე. პარალელური მუხლები ვუწოდოთ ერთი და იმავე საგალობლის რომელიმე მუხლის ორ ვერსიას, ერთი მხრივ, მოდრეკილის, ხოლო, მეორე მხრივ, იორდანე-ივანეს მიხედვით. პარალელური მუხლების წყვილს „შემთხვევა“ დავარქვათ. მაგალითებს შემდეგი ფორმატით მოვიყვანთ:

ყრმათა ღვთისმსახურთა (მ. 2)

არა მსახურეს ხატსა ოქროსასა (გვახარია, 1989:40)

არა მსახურეს ხატსა ოქროსასა (კიკნაძე, 1982:774)

განმარტება: პირველ რიგში ვუთითებთ საგალობლის სათაურს. ფრჩხილში მოთავსებული „მ. 2“ აღნიშნავს მუხლის ნომერს. ამას მოსდევს მუხლის ტექსტი ნევმირებითურთ ჯერ მოდრეკილის, ხოლო შემდეგ იორდანე-ივანეს მიხედვით.

მარცვალს, რომელზეც არანაირი სამგალობლო ნიშანი არაა დასმული, „თავისუფალი“ ვუწოდოთ. სამგალობლო ნიშნების ნებისმიერ მიმდევრობას ფიგურა ვუწოდოთ. მაგალითად, ფიგურაა.

**შემთხვევების კლასიფიკაცია**

პარალელური მუხლების ერთმანეთთან შედარების შედეგად შემთხვევები ბუნებრივად დაიყო რამდენიმე კატეგორიად. გამოვყოფთ მხოლოდ რამდენიმე მათგანს და მოვიყვანთ თითო მაგალითს.

**1. კატეგორია „იდენტურები“:**

რომელმან თავს იდვა ჭირი (მ. 2)

ჭირი იგი ზღვისაი მის (გვახარია, 1989:5)

ჭირი იგი ზღვისაი მის (კიკნაძე, 1982:176)

## 2. კატეგორია „მომცველები“:

უგალობდით ყოველნი რომელმან (მ. 2)  
რომელმან მწარისაგან (გვახარია, 1989:4)  
რომელმან მწარისაგან (კიკნაძე, 1982:128)

## 3. კატეგორია „შემავსებლები“:

ცუდ იქმნა (მ. 1)  
ცუდ იქმნა სიმხურვალე (გვახარია, 1989:5)  
ცუდ იქმნა სიმხურვალე (კიკნაძე, 1982:176)

## 4. კატეგორია „წანაცვლებულები“:

შენდა აღვიმსთობთ (მ. 3)  
განანათლე სული ჩემი (გვახარია, 1989:23)  
განანათლე სული ჩემი (კიკნაძე, 1982:636)

სხვა, უფრო რთული კატეგორიების დახასიათებას აღარ შევეუდგებით. აღვნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ აგრეთვე ადგილი აქვს ზემოთ აღწერილი შემთხვევების სხვადასხვაგვარ კომბინაციებს (იხ. სანიმუშო მაგალითი „ყრმა-თა ღვთისმსახურთა (მ. 2)“).

ჩვენ შეგვეძლო გაცილებით მეტი მაგალითის მოყვანა ყოველი კატეგორიისათვის. ეს იმას ნიშნავს, რომ მიქაელ მოდრეკილს და იორდანეს (ან ივანეს) ერთი და იგივე საგალობლები (მუხლები) ძირითადად სხვადასხვანაირად აქვთ ნევემირებული. ახლა კი ყურადღებას შევაჩერებთ კატეგორიაზე „წანაცვლებულები“: იგი ჩვენთვის განსაკუთრებული ყურადღების საგანს წარმოადგენს.

**მთავარი დასკვნა**

კატეგორიებს „წანაცვლებულები“ და „იდენტურები“ ერთი საერთო ნიშან-თვისება აერთიანებს: ორივე მათგანი შეიცავს ისეთ შემთხვევებს, სადაც პარალელურ მუხლებზე ერთი და იგივე ფიგურაა დადებული. ფიგურების იგივეობა, ცხადია, მელოდიის იგვევობაზე მიგვანიშნებს.

რა განასხვავებს „იდენტურებს“ „წანაცვლებულებისაგან“? მხოლოდ პოზიციები, რომლებზეც დასმულია შესაბამისი ნიშნები. ნიშნების რაოდენობა და თანმიმდევრობა (ანუ ფიგურა) პარალელურ მუხლებში „იდენტურებსაც“ და „წანაცვლებულებსაც“ ერთნაირი აქვთ. აი, წანაცვლებულების კიდევ ორი მაგალითი:

გულისწყრომასა მძლავრისასა (მ. 7)  
გალობით იტყოდეს სახიობასა (გვახარია, 1989:7)  
გალობით იტყოდეს სახიობასა (კიკნაძე, 1982:184)  
ნათლისა მომცემელი (მ. 3)  
შენ გიგალობთ ღამითგან აღმსთობილთა (გვახარია, 1989:23)  
შენ გიგალობთ ღამითგან აღმსთობილთა (კიკნაძე, 1982:638)

მელოდიას განსაზღვრავს ფიგურა და რამდენადაც „ნანაცვლებულებს“, „იდენტურების“ მსგავსად, ერთნაირი ფიგურები ადევს, ამიტომ აქაც ავტორები ერთსა და იმავე მელოდიას უნდა გულისხმობდნენ. ის ფაქტი, რომ ნანაცვლებულებში შესაბამისი ნიშნების პოზიციები განსხვავებულია, ასე შეიძლება განიმარტოს: მაგლობელს ჰქონია უფლება თავისი შეხედულებისამებრ გაენაწილებინა საგალობლის ტექსტი მელოდიაზე. ეს გახლავთ დასკვნა, რომელსაც ჩვენ „მთავარს“ ვუწოდებთ და რომელსაც მრავალჯერ გამოვიყენებთ.

### ნიშნების შესახებ

X ს. სამგალობლო ნიშნები ორ ჯგუფად შეიძლება დავყოთ: მარცვალსზე-და და მარცვალსქვედა ნიშნებად. არსებობს ხუთი ნიშანი, რომლებიც ადვილად განირჩევა დანარჩენებისაგან. ოთხი მათგანი მარცვალსზეა. ესენია: და . მეხუთე მარცვალსქვედაა: .

არის აგრეთვე მარცხნიდან მარჯვნივ და ქვევიდან ზევით მიმართული, დაკბილული, მარცვალსზედა ნიშნების ჯგუფი: . საეჭვოა, რომ რაიმე მნიშვნელობა ჰქონდეს კბილების ზუსტ რაოდენობას, ვინაიდან ერთი შეხედვა ხშირად საკმარისი არ არის იმის აღსაქმელად, თუ ზუსტად რამდენკბილაა ნიშანი (საჭირო ხდება დათვლა). სამაგიეროდ ადვილად განირჩევა ორი ჯგუფი: მეჩხერები და ხშირები. ვფიქრობთ სწორედ ასეთი დაყოფა უნდა ვიგულისხმოთ ამ კლასის ნიშნებისათვის.

ზუსტად ანალოგიურია მდგომარეობა მარცვალსქვედა, მარცხნიდან მარჯვნივ და ზევიდან ქვევით მიმართულ, დაკბილულ ნიშნებში, ზემოთ აღნიშნულების სიმეტრიულები: . აქაც, ვფიქრობთ, მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმას, ნიშანი ხშირკბილაა თუ მეჩხერი.

არსებობს კიდევ ერთი ჯგუფი: მარცვალსქვედა, ზევიდან ქვევით მიმართული და ოდნავ დახრილი სწორი ხაზები: . ისინიც, ზემოთ განხილულების ანალოგიურად, უნდა დავყოთ მოკლებად და გრძლებად. ამგვარად, სულ გვაქვს 11 სხვადასხვა ნიშანი.

მონაცემთა ელექტრონულ ბაზაში თავი მოვუყარეთ 140-მდე საგალობელს, რომელთაგან თითოეული გვაქვს სანოტო ხელნაწერის სახითაც და მოგვეპოვება ნეგატივები ვერსიაც. ამ საგალობლებში ზემოთ აღწერილი ნიშნები სხვადასხვა სიხშირით გვხვდება. მათი პროცენტული განაწილება მოცემულია გრაფიკში 1.

### თავისუფალი მონაკვეთების შესახებ

ჩვენს მიერ დაწვრილებით იქნა განხილული 13 ძლისპირი. ამ საგალობლებში 85 მუხლია და სულ დასმულია 343 ნიშანი. დასკვნებს სამგალობლო ნიშნების მნიშვნელობების შესახებ ამ მასალის საფუძველზე გავაკეთებთ, თუმცა სანამ რაიმეს ვიტყვოდეთ საკუთრივ ნიშნებზე, შემოგთავაზებთ ზოგიერთ შენიშვნას მუხლის საწყისი თავისუფალი მარცვლების შესახებ. როგორ უნდა ეგალობათ ასეთი ადგილები? დავუშვათ, რომ აქ რაღაც არაერთგვაროვანი მელოდიური ხაზი იგულისხმება, მაშინ რატომ არ არის დასმული ნიშნები? ნუთუ მელოდია არ საჭიროებს არანაირ აღნიშვნას? ჩვენი აზრით, მუხლის საწყისი თავისუფალი მონაკვეთები უნდა ეგალობათ რაღაც ერთგვაროვანი მელოდით, ისეთით, რომელიც არ საჭიროებს არანაირ აღნიშვნას, მინიშნებას. ასეთი მელოდია ერთადერთი შეიძლება იყოს: ერთი და იმავე სიმაღლისა და გრძლიობის ბგერების მიმდევრობა. საკმარისია, ერთ მათგანს მაინც აღმოაჩინდეს სხვა გრძლიობა ან სიმაღლე, რომ უკვე ჩნდება აღნიშვნის საჭიროება, ხოლო თუ ყველა ერთნაირია, აღნიშვნა საჭირო არ არის.

ხსენებული 85 მუხლიდან 18 თავისუფალი მონაკვეთით იწყება. 8 მათგანი-სათვის ეს ფაქტი დადასტურებას პოულობს სანოტო ანალოგებში. მაგალითად: საიდუმლო უცხო და დიდებული (მ. 1)

საიდუმლო (გვახარია, 1989:74;  
ერქვანიძე, 2002:70)

რით ავხსნათ ის ფაქტი, რომ 18-დან 10 შემთხვევაში თავისუფალი სანყ-ისი მარცვლების არსებობა არ დასტურდება სანოტო ანალოგებში?

შეგვიძლია მოვიყვანოთ მრავალი მაგალითი იმისა, რომ ერთი ავტორი მუხლს იწყებს თავისუფალი მარცვლებით, მაშინ როცა მეორე ავტორი პირველსავე მარცვალზე სვამს ნიშანს (იხილეთ, მაგალითად „გულისწყრომასა მძლავრისასა (მ. 7)“).

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან ვასკვნით შემდეგს: მაგალობელს უფლება ჰქონდა წარემძღვარებინა ნებისმიერი მუხლი ერთი სიმაღლისა და გრძლიობის ერთი ან რამდენიმე ბგერით და შემდეგ გადასულიყო მელოდიაზე. შეედლო, აგრეთვე, პირველივე მარცვლიდან დაეწყო მელოდია.

#### ნიშნების ინტერპრეტაცია

მეთოდი, რომელიც გამოვიყენეთ სამგალობლო ნიშნების მნიშვნელობებ-ის დასადგენად, იყო სანოტო ხელნაწერების პირველ ხმაში დაფიქსირებულ მელოდიებზე საგალობლის ტექსტის სხვაგვარი გადანაწილება (რის უფლებასაც მთავარი დასკვნა გვაძლევდა) საგალობლის ნევმიერებულ ანალოგებთან შეთავსების მიზნით. ჩვენი მოსაზრებები წარმოვადგინეთ ცხრილში 1.

პირველ რიგში შევნიშნავთ, რომ ცხრილში მოცემული სამგალობლო ნიშნები (ჩვენი აზრით) მიუთითებს მხოლოდ მელოდიაზე, ისინი არაფერს გვეუბნება ტონალობაზე. მეორეც, ვგულისხმობთ, რომ საგალობლები ჩანერილია 4 გრძლიობის: მერვედის, მეოთხედის, ნახევრისა და მთელის მეშვეობით და მეოთხედი ძირითადი რიტმული ერთეულია. შევნიშნავთ, აგრეთვე, რომ ცხრილში არ ფიგურირებს ორი ნიშანი: და . პირველი იმიტომ, რომ იგი არ გვხვდება ხსენებულ 13 საგალობელში. მეორე ნიშანი კი ზოგადი დანიშნულები-საა. ჩვენ შევამჩნიეთ ორი ფუნქცია, რომელიც მას აკისრია: ერთ შემთხვევაში იგი აღნიშნავს ამა თუ იმ მელოდიური მოძრაობის დაწყებას (უფრო ხშირად ავაჯის შემდეგ), ხოლო სხვაგან გვიჩვენებს, რომ აღმასვლა უნდა შეიცვალოს დაღმასვლით და პირიქით.

გრაფიკი 2 შეიცავს ინფორმაციას იმის შესახებ, თუ რა სიხშირით გვხვდება ნევმები 13 ძლისპირში და როგორია მათი რეალური (ტექსტის ალტერნატი-ული გადანაწილების შედეგად) და შესაძლო (უმნიშვნელო ვარირების შედე-გად) დადასტურების პროცენტულობა. ახლა მოვიყვანოთ ნიშნების დადას-ტურების რამდენიმე მაგალითი.

ვერ შემძლებელ ვართ (მ. 1) (კიკნაძე, 1982:240; ერქვანიძე, 2002:94)





ყრმათა ღვთისმსახურთა (მ. 1) (გვახარია, 1989:40; კერესელიძე: 705)

[illegible]

მოვიყვანო კიდევ ერთ მაგალითს, სადაც ნიშანი გვევლინება თავისი მეორე ფუნქციით:

ნინასაუკუნეთა (მ. 3) (კიკნაძე, 1989:144; კარბელოვი, 1899:10)



მოდინიკაციის შემდეგ:

გრაფიკი 2-დან ჩანს, რომ ნიშნები 578abc დაბალი სიხშირით გვხვდება, ამიტომ მათი შესაბამისი პროცენტულობები სანდო არ არის. მეორე მხრივ, 2<sub>34</sub> ნიშნების სიხშირეები მაღალია და შესაბამისად, პროცენტულობა – სანდო, თუმცა საჭიროა გაცილებით მეტი შემთხვევის განხილვა, სანამ დანამდვილებით ვიტყვოდეთ, რომ ცხრილი 1 ასახავს X ს. რეალობას. ჯერ-ჯერობით შეგვიძლია განვაცხადოთ: მაღალი სიხშირის ნიშნების სანოტო ანალოგებში დადასტურების მაღალი პროცენტულობა სერიოზული განაცხადია იმისათვის, რომ ეს ნიშნები, სათანადო რაოდენობის შემთხვევების განხილვის შედეგად, ზუსტად ამ ინტერპრეტაციებით დადასტურდეს. საბედნიეროდ, ჩვენს ხელთ არსებული მასალის მოცულობა საკმარისია ამისათვის.

### დასკვნა

უძველესი ქართული ნევმები სხვადასხვა დანიშნულების მქონე ორიენტირებია. მათი მეშვეობით ძველ მგალობლებს ადვილად შეეძლოთ ასობით ძლისპირის კანონიკურ ჰანგებზე გალობა.

X ს. სრული მგალობლები მიქაელ მოდრეკილი, იორდანე და ივანე, იცავენ რა კანონიკურ ჰანგს უცვლელად, ერთგვარ თავისუფლებას იჩენენ შემდეგში: ა) თავისი შეხედულებისამებრ ანაწილებენ საგალობლის ტექსტს მელოდიაზე; ბ) საგალობლის მუხლს თავისი შეხედულებისამებრ წარუმიძღვარებენ ავაჯს (ან წართქმას) ერთი სიმაღლის ბგერებით. ამ მიგნებების საფუძველზე დადგინდა ნევმების სავარაუდო მნიშვნელობები, რომლებიც თითქმის ყველა მათგანისათვის მაღალი პროცენტულობით დადასტურდა XIX ს. სანოტო ანალოგებში. დიდი სიხშირის მქონე ნიშნების დადასტურების მაღალი პროცენტულობა და ჩვენს ხელთ არსებული მასალის მოცულობა (140 საგალობელი) იძლევა უძველესი ქართული სამგალობლო ნიშნების საბოლოო ინტერპრეტაციის იმედს ამ მასალის სრულად დამუშავების შემთხვევაში.

### დამოწმებული ლიტერატურა

გვახარია, ვაჟა. (1989). *მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

ერქვანიძე, მალხაზ. (2002). *ქართული საეკლესიო გალობა*, ტ. 2, თბილისი: სრულიად საქართველოს საპატრიარქოსთან არსებული საეკლესიო გალობის ცენტრი.



კარბელოვი, პოლიევქტოს და მოლოდინოვი, ალექსანდრე. (1899). საგალობელნი შობის დღესასწაულისა. ტფილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.

კერესელიძე, ექვთიმე. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ხელნაწერი Q 672.

კიკნაძე, გულნაზი. (1982). ნევემირებული ძლისპირნი. თბილისი: მეცნიერება.

ქორიძე, ფილიმონ. (1901). საგალობელნი პირველ შეწირულისა, ვასილი დიდისა, მღვდლის კურთხევისა და ქორწინებისა. ტფილისი: სტამბა მ. შარაძისა.

ქორიძე, ფილიმონ. (1911). სადღესასწაულო საგალობელნი წირვისა. ტფილისი: ელექტრომბეჭდავი სტამბა ა. კერესელიძისა.

შულღიაშვილი, დავით. (2002). ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი, საგამომცემლო საქმის სასწავლო ცენტრი.

ხუნდაძე, რაჟდენ. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. ხელნაწერი 2100.

## THE POSSIBILITY OF INTERPRETING ANCIENT GEORGIAN CHANTS THROUGH 19<sup>TH</sup> CENTURY TRANSCRIPTIONS

Deciphering the 10<sup>th</sup> century Georgian chanting signs (neumes) remains an unsolved problem. In this paper I compare the common chants of the two 10<sup>th</sup> century written monuments: Mikael Modrekili's "Tropologion" (Gvakharia, 1989), and "The Heirmoses and Chants of the Holy Virgin" (Kiknadze, 1982). These allow comparison of common chants and collation with their analogues (attested in 19<sup>th</sup> century transcriptions). These can be used to draw reliable conclusions, which in my opinion, will interest those concerned with the problem.

### Terminology

While Mikael Modrekili's name is known very well today, this cannot be said about the authors of "The Heirmoses and Chants of the Holy Virgin". This monument has two authors: Iordane and Ivane. Let us give the name "parallel stanzas" to the two versions of any stanza of the same chant (according to both Mikael Modrekili, and Iordane and Ivane). A pair of parallel stanzas may be called an "incident". I am going to present some examples in the following form:

ყმათა ღვთისმსახურთა (*Qmata ghvtsimsakhurta* – 'the young devout')  
(st. 2)

არა მსახურეს ხატსა ოქროსასა (*Ara msakhures khatsa okrosasa* – 'those who do not serve the golden icon') (Gvakharia, 1989:40)

არა მსახურეს ხატსა ოქროსასა (*Ara msakhures khatsa okrosasa* – 'those who do not serve the golden icon') (Kiknadze, 1982:774)

Explanation: first of all I refer to the title of the chant. "(st.2)" put in brackets next to the title indicates the number of the stanza. It is followed by the text of the stanza, with the neumes - first according to Modrekili, and then according to Iordane and Ivane. Each syllable devoid of any kind of chanting signs may be called a free syllable. Any succession of chanting signs can be called a figure. For instance is a figure.

### Classification of Incidents

As a result of collating parallel stanzas the incidents were naturally divided into several categories. I will refer only to some of them and provide one example for each.

#### 1. Category "identical"

რომელმან თავს იდვა ჭირი (*Romelman tavs idva chiri* – 'those who got themselves into trouble') (st.2)

ჭირი იგი ზღვისაი მის (*Chiri igi zghvisai mis* – 'this trouble from the sea')  
(Gvakharia, 1989:5)

ჭირი იგი ზღვისაი მის (*Chiri igi zghvisai mis* – 'this trouble from the sea')  
(Kiknadze, 1982:176)

2. Category Momtsvelebi (containing, including);

უგალობდით ყოველნი რომელმან (*Ugalobdit qovelni romelman* – ‘all are chanting those’) (st.2)

რომელმან მწარისაგან (*Romelman mtsarisagan* – ‘those who from the bitter’) (Gvakharia, 1989:4)

რომელმან მწარისაგან (*Romelman mtsarisagan* – ‘those who from the bitter’) (Kiknadze, 1982:128)

3. Category Shemavseblebi (Complementaries):

ცუდ იქმნა (*Tsud ikmna* – ‘felt bad’) (st.1)

ცუდ იქმნა სიმხურვალი (*Tsud ikmna simkhurvalei* – ‘felt bad heat’) (Gvakharia, 1989:5)

ცუდ იქმნა სიმხურვალი (*Tsud ikmna simkhurvalei* – ‘felt bad heat’) (Kiknadze, 1982:176)

4. Category Tsanatsvlebulebi (Substituted)

შენდა აღვიმსთობთ (*Shenda aghvimstobt* – ‘your holiness’) (st.3)

განანათლე სული ჩემი (*Gananatle suli chemi* – ‘give blessing to my soul’) (Gvakharia, 1989:23)

განანათლე სული ჩემი (*Gananatle suli chemi* – ‘give blessing to my soul’) (Kiknadze, 1982:636)

I am not going to characterize other more complicated categories. I should only note that there are various combinations of the incidents mentioned above (see the example „ყრმათა ღვთისმსახურთა“ (*Qrmata ghtismsakhurta* – ‘the young devout’) (st.2)).

I could give many more examples for each category. It means that Mikael Modrekili and lordane (or Ivane) mainly provide the same chants (stanzas) with neumes used in different ways. Now I would like to draw your attention to the category Tsanatsvlebulebi (substituted), which is of special interest to me.

### Main Conclusion

The categories *Tsanatsvlebulebi* (substituted) and *Identurebi* (identical) are united by one common feature. Both include incidents where the parallel stanzas are provided with the same figure. The similarity of the figures clearly indicates a similarity in the melody.

How do the identicals differ from the substituted ones? Only in the position of the corresponding signs. The number and succession (or figure) of the signs in parallel stanzas are the same both with the identical and the substituted. Here are two more examples of “substituted” cases:

გულისწყრომასა მძლავრისასა (*Gulistsqromasa mdzlavrisasa* – ‘rage of the powerful’) (st.7)

გალობით იტყოდეს სახიობასა (*Galobit itqodes sakhiobasa* – ‘singing expressed with chanting’) (Gvakharia, 1989:7)

გალობით იტყოდეს სახიობასა (*Galobit itqodes sakhiobasa* – ‘singing expressed with chanting’) (Kiknadze, 1982:184)

ნათლისა მომცემელი (*Natlisa momtsemeli* – ‘he who gave us light’) (st.3)

შენ გიგალობთ ღამითგან აღმსთობილთა (*Shen gigalob ghamitgan aghmstobilta* – ‘we chant for you...’) (Gvakharia, 1989:23)

შენ გიგალობთ ღამითგან აღმსთობილთა (*Shen gigalob ghamitgan aghmstobilta* – ‘we chant for You...’) (Kiknadze, 1982:638)

The melody is determined by the figure and since both substituted and “identical” are provided with the same figures, the authors may have meant the same melody. The fact that in substituted the positions of the corresponding signs are different may be explained in the following way: the chanter had the right to distribute the text of the chant across the melody at his own discretion. I consider this to be the main conclusion and will use it quite often further on.

### On the signs

The 10<sup>th</sup>-century chanting signs may be divided into two groups: those placed above and those placed below the syllable. There are five signs which can be very easily differentiated from the rest. Four are used above the syllable ჳა and 9. The fifth is put under the syllable: გ.

There is also a group of above-the-syllable signs oriented from right to left, and indented: 75. It is doubtful whether the number of indentations had any significance, because at a glance it is impossible to see exactly how many indentations a sign has (they have to be counted). But two groups are very easy to differentiate: the sparse and the dense. In my opinion it is this method of differentiation that should be applied to signs of this class.

The situation is exactly the same with indented, below-the-syllable signs oriented downward, from left to right. These are symmetrical with the ones mentioned above: C4. Here, too, the significant point is whether the indentations are dense or sparse.

Another group: below the syllable, slightly slanting straight lines, is oriented downward: 8. They too, like the ones mentioned above, must be divided into short and long ones. Thus, to summarize, there are 11 different signs.

In the electronic database I have collected about 140 chants. Each of them is in the form of both a manuscript transcription and a version supplied with neumes. In these chants the frequency of the occurrence of the above-mentioned signs varies. The percentage of their distribution is given in chart 1.



### On the Free Passages (not containing neumes)

I have thoroughly studied 13 heirmoses. They consist of 85 stanzas provided with 343 signs. Conclusions about the meaning of these chanting signs will be made on the basis of this material, though before saying anything about the signs proper I should like to make a few remarks about the initial free syllables of the stanza. How were such passages to be sung? Let us assume that here some heterogeneous line is meant, then why are the signs absent? Can it be that the melody does not need any signs? I think that the free initial parts of the stanza must have been sung to some homogenous tune which did not need any signs. There can be only one melody like that: a succession of sounds with similar pitch and duration (reciting a text). The occurrence of one sound with a different pitch and duration will immediately call for the use of signs, but if all the sounds are similar there is no such need.

Of the 85 stanzas mentioned above, 18 begin with 'free' passages. With eight of them this fact is proved in the transcription analogues; e.g. საიდუმლო უცხო და დიდებული (*Saidumlo utskho da didebuli* – 'unknown and majestic secret') (st. 1).

საიდუმლო (*Saidumlo* – „Unknown“) (Gvakharia, 1989:74; Erkvanidze, 2002:70)

sa i dum lo

How can it be explained that in 10 out of 18 instances the presence of the free initial syllables is not attested in the transcription analogues? I can provide quite a few examples where one author begins the stanza with free syllables while the other puts a sign over the very first syllable *gulistsqromasa mdzlavrisasa* (see „გულისწყრომასა მძლავრისასა“ (*Gulistsqromasa mdzlavrisasa* – 'rage of the powerful') (st.7)).

Proceeding from all that has been said above we may conclude the following. The chanter had the right to begin any stanza with one or several sounds of the same pitch and duration (recitation) and then start the melody. The chanter could also begin the melody from the very first syllable.

### The Interpretation of Signs

The criterion used to determine the meanings of chanting signs follows from the main conclusion. It is the difference between the distribution of the text of the hymn against the melodies for the first voice as given in the transcription manuscript — and their analogues supplied with neumes. My views are summarized in Table 1.

First of all it should be noted that the signs given in the table refer only to the melody and say nothing about the key. Secondly, the hymns are transcribed in four durations: eighth, fourth, half, and whole. The whole note is the main rhythmic unit. It should also be noted that two signs, 9 and 1 are not present in the table. The first is not there because it does not occur in hymn 13. The other sign has general functions. I have noticed two functions it performs: In one case it indicates the beginning of a melodic movement (in most cases after the psalmody). In other cases it shows where ascending should be replaced by descending, or vice versa.

Diagram 2 includes information about: how often the neumes occur in Heirmos 13 what is the real percent of their occurrence (as a result of the alternative redistribution of

the text); and the possible percentage of their occurrence (as a result of an insignificant variation).

ვერ შემძლებელ ვართ (*Ver shemdzebel vart* – ‘we are unable’) (st. 1) (Kiknadze, 1982:240; Erkvanidze, 2002:94)

ver she m zle be l vart di de bad shen da

Here is the modification of the stanza achieved by the redistribution of the syllables, which is in perfect accord with the neumes (see table 1):



ყრმათა ღვთისმსახურთა (*Qmata ghtismsakhurta* – ‘the young devout’) (st. 1) (Gvakharia, 1989:40; Kereselidze: 705)



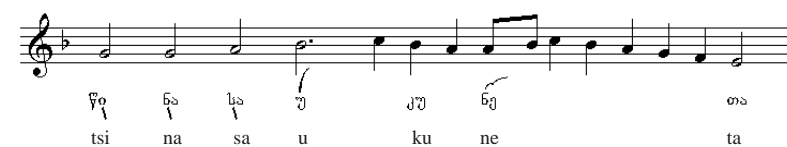
After the modification:



წინასაუკუნეთა (*Tsinasaukuneta* – ‘of past centuries’) (st. 1) (Kiknadze, 1982:144; Karbelov, 1899:10)



After the modification:



da a mtkei ce


  
 da a mtki ce

და კალ ტსუ ლი სა გან გან ხორ ტი ე ლე ბულ სა

da kal tsu li sa gan gan khor tsi e le bul sa

და ქალ წუღი სა გან გან ხორ ტი ე ლე ბულ სა

da kal tsu li sa gan gan khor tsi e le bul sa

On the other hand, the following four occur very frequently:  $\mathbb{D}_n$ .

a) Distributing the text on the melody according to their own discretion;

b) Preceding the stanza of the hymn by the psalmody (or a recitative on a constant pitch). Presumed meanings of the neumes were determined on the basis of these findings. The high percentage of occurrences of almost all were attested in 19<sup>th</sup>-century transcription analogues. Also, the volume of material we possess (140 hymns) gives us a hope that when all the existing material has been studied thoroughly, the ancient Georgian chanting signs can finally be reliably interpreted.

Translated by LIANA GABECHAVA

### References

- Erkvanidze, Malkhaz (2002). *Kartuli Saeklesio Galoba* (Georgian Sacred Music), vol.2, Tbilisi: Church Singing Centre at the Georgian Patriarchate (in Georgian)
- Gvakharia, Vazha (1989). *Mikael Modrekilis Himnebi* (Mikael Modrekili's Hymns), Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo* (in Georgian)
- Karbelov, P. and Molodinov, A. (1899). *Sagalobelni Shobis Dghesastsaulisa* (Christmas Chants). Tbilisi: Typography M. Sharadze and Friends (in Georgian)
- Kereselidze, Ekvtime. K.Kekelidze. Institute of Manuscripts, manuscript Q672 (in Georgian)
- Khundadze, Razhden. Archives of the Methodological Center of Folk Art at the Ministry of Culture of Georgia, manuscript 2100 (in Georgian)
- Kiknadze, Gulnazi (1982). *Nevmirebuli Dzlispirni* (Heirmoses with Neumes), Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian)
- Koridze, Pilimon (1901). *Sagalobelni Pirveli Shetsirulisa, Vasil Didisa, Mghvdli Kurtkhevisa da Kortsinebisa* (Chants of the First Martyr, Basil the Great, Ordaining a Priest and of Wedding). Tbilisi: Typography M. Sharadze (in Georgian)
- Koridse, Pilimon (1911). *Sadghesastsaulo Sagalobelni Tsirvisa* (Festive Liturgy Chants). Tbilisi: Typography A. Kereselidze (in Georgian)
- Shughliashvili, Davit (2002). *Kartuli Saeklesio Galoba, Shemoktmedis Skola* (Georgian Sacred Music, Shemokmedi Chanting School). Tbilisi: Church Singing Centre at the Georgian Patriarchate, the International Centre for Georgian Folk Song (in Georgian)

## აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციის შესახებ

თხუთმეტ წელზე მეტია, რაც ქართული გალობის აღდგენისა და მისი ღვთისმსახურებაში დამკვიდრების ძალზე მნიშვნელოვანი პროცესის მომსწრენი ვართ. ქართული საეკლესიო გალობის მრავალფეროვანი მუსიკალური სამყარო კვლავ რჩება მეცნიერული კვლევა-ძიებისა თუ პრაქტიკული შესწავლის მდიდარ ასპარეზად. ბუნებრივია, რომ ყურადღება გაიზარდა ქართული გალობის დღემდე მოღწეული ყოველი წყაროსადმი, ნევმიერებული კრებულები იქნება ეს, სანოტო თუ აუდიო ჩანაწერები.

როგორც ცნობილია, სანოტო ჩანაწერების დიდი უმრავლესობა ქართული გალობის დასავლური შტოს სამგალობლო სკოლების ნიმუშებს წარმოადგენს (გელათის, შემოქმედის სკოლები და სხვა). ამიტომ, ხშირად სწორედ ამ სკოლათა სამგალობლო ტრადიციები ხდება ამა თუ იმ დაკვირვების საფუძველი ქართული გალობის შესწავლის საქმეში. მაგრამ ასევე უაღრესად მნიშვნელოვანია ყოველი წყაროს, ყოველი ინფორმაციის შესწავლა, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციას, ე. წ. „ქართლ-კახურ“ გალობას ასახავს. უდავოა, რომ ამ ტრადიციის უმთავრეს წყაროს მღვდლები კარბელაშვილების დანატოვარი წარმოადგენს, რომელიც არაერთმა კომპოზიტორმა თუ ლოტბარმა გამოიყენა ქართული გალობის თავისებურად გადამუშავების საფუძველად (მათ შორის განსაკუთრებით ცნობილია ზ. ფალიაშვილის მიერ შედგენილი საგალობელთა კრებული, „ქართული (ქართლ-კახური) საეკლესიო საგალობლები, ქალთა და ვაჟთა გუნდისათვის“). მაგრამ წარმოადგენს თუ არა კარბელაშვილების კილო ე. წ. „ქართლ-კახური გალობის“ ერთადერთ ორიგინალურ ტრადიციას?

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა შესაძლებელია ჩვენს ხელთ არსებული ქართლ-კახური გალობის ჩანაწერთა ანალიზითა და „კარბელაშვიანთ კილოსთან“ მათი შედარებით. ამ თვალსაზრისით უპირველესად უნდა შეეჩერდეთ დ. არაყიშვილის ნაშრომზე „*ქართლ-კახური გალობის ჩანაწერები*“ (თბილისი, 1905:77-118). ნაშრომი შედგება ქართული სასულიერო მუსიკის თოთხმეტგვერდიანი ისტორიული მიმოხილვისაგან და 36 საგალობლის სანოტო ჩანაწერისგან, რომელიც ფონოგრაფის მეშვეობით თავადვე ჩაუნერია მეცნიერს თბილისში, სავარაუდოდ 1905 წელს. საგალობელთა გადმომცემნი ყოფილან: „გალობის იშვიათი მცოდნე“ გიორგი ზალიკაშვილი (მთქმელი), მღვდელი მ. ომანიძე (ბანი) და კალოუზნის ეკლესიის დიაკვანი ნ. კუჭაიძე (მოძახილი).

სანამ სანოტო ჩანაწერებზე გადავიდოდეთ, ყურადღებას გავამახვილებთ მის მოკლე წინასიტყვაობაზე, სათაურით „ქართული საგალობლების ფონოგრაფიდან ნოტებზე გადაღების შესახებ“, სადაც ავტორი აღნიშნავს, რომ: „საგალობელთა ფონოგრაფიდან ნოტებზე გადაღებისას, ცხადია იმავე დაბრკოლებას წაუვანყდით, რასაც საერო სიმღერების ჩანერისას ვხვდებოდით. ეს დაბრკოლება ძირითადად მდგომარეობდა როგორც საგალობელთა ბგერწყობაში, რომელიც განსხვავდება ფორტეპიანოს წყობისაგან, ასევე თავისებურ ხალხურ რიტმში, რომელსაც საკუთარი კანონები გააჩნია“ (Aðâê:ëââ, 1905:93).

ბგერწყობის, კერძოდ, ქართული გალობის ბგერწყობის საკითხს დ. არაყიშვილი „ქართული მუსიკის მოკლე მიმოხილვაშიც“ (1925) ეხება, სადაც წერს: „მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი გალობის მრავალი კადენცია დასავლეთ ევროპის გალობათა კადენციებს ჰგავს, მაინც უყოყმანოდ ვიტყვით, რომ ჩვენი გა-

ლობის ბგერათანწყებები ხალხურია, ქართველი ხალხის შექმნილია. ყოველ შემთხვევაში, ის არ არის არც ამბროსის ბგერათანწყება, არც გრიგოლის და, რასაკვირველია, არც თანამედროვე მაჟორი და მინორი“ (დ. არაყიშვილი, 1925:29).

დ.არაყიშვილისათვის ქართული ბგერათანწყობის პრობლემა რომ აქტუალური იყო, ამაზე მეტყველებს საგალობელთა სანოტო ჩანაწერების სქოლიოებში მრავლად აღნიშნული შენიშვნები, ამა თუ იმ ბგერის ოდნავ ამაღლებულობის ან დადაბლებულობის შესახებ. თუმცა დ. არაყიშვილისვე სიტყვებით: „საგალობელთა წყობა ზოგჯერ ისეთ მდგომარეობაში გვაყენებდა, რომ არ ვიცოდით რა გვემოქმედა.“ (Aðā:ēāā, 1905:93) (ვისაც ქართული გალობის ან ხალხური სიმღერის ნოტებზე გადაღებასთან ჰქონია საქმე, მისთვის უთუოდ ნაცნობია ეს მდგომარეობა).

„ჩვენი საგალობლების უმეტესობას ბუნებრივი წყობა აქვს და არა თანამედროვე, ტემპერირებული, ფორტეპიანოს წყობა – ნერს დ. არაყიშვილი – ამიტომ, ბევრი საგალობლის ზუსტად ჩანერის არავითარი შესაძლებლობა არ არსებობს“ (Aðā:ēāā, 1905:91). „რაც შეეხება რიტმს, როცა, მაგალითად, ნოტის გრძლიობა ჟღერდა მეოთხედს დამატებული მეთექვსმეტედით, ან მეთექვსმეტედდაკლებული ნახევრიანი ჟღერდა, ან ნახევრიანს დამატებული მეთექვსმეტედით პლიუს ოცდამეთორმეტედით, ან კიდევ სხვა კომბინაცია, ძალაუვნებურად გვინევდა მათი გათანაბრება ტაქტთან მიმართებაში. ტაქტის ხაზი და დაჯგუფებები კი იმიტომ აღვნიშნეთ, რომ მელოდიათა მოძრაობები (ტემპები) ბუნებრივი სახით აგვესახა. თუმცა განვმარტავთ, რომ ტემპები მეტრონომიულად ზუსტი არაა“ (Aðā:ēāā, 1905:93).

მიუხედავად ამგვარი დაბრკოლებებისა, როგორც ვხედავთ დ. არაყიშვილს მეტად პედანტური მიდგომა ჰქონდა საგალობელთა ფონოგრამიდან ნოტებზე გადაღების პროცესში, რისი ერთ-ერთი გამოვლინებაა აგრეთვე, არა მხოლოდ ნოტების, არამედ ცეზურების აღნიშვნაც (ნიშნით V), იმ მომენტებში, სადაც მგალობლები სუნთქვას იღებდნენ.

საგალობელთა დ. არაყიშვილისეულ ჩანაწერებს კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანი აქვს: მასში ჭარბად გვხვდება სხვადასხვა სახის მელიზმები, რომელიც კარბელაშვილების ჩანაწერებში ძალზედ იშვიათად და მინიმალურად გამოიყენება. ეს საკითხი მით უფრო საინტერესოა, რომ დ. არაყიშვილის ჩანაწერებში მოიპოვება სამი საგალობელი, რომელიც თვით ვასილ და პოლიევქტოს კარბელაშვილებისგან არის ჩანერილი. ესენია: „ნმიდაო ღმერთო“ (№17), „ჯვარსა შენსა“ (№18) და ერთი „უფალო შეგვიწყალებ“ (№6).

თავად დ. არაყიშვილი აღნიშნავს, რომ „თვალის ერთი გადავლებითაც კი შეუძლებელია არ შეამჩნიოთ სხვაობა კარბელაშვილებისა და ჩვენს კილოებს შორის, როგორც ჰარმონიის მხრივ, ისე, უფრო ზუსტი რიტმის, მეტად დახელოვნებული მოძახილისა და მელიზმების სიმცირის მხრივ“ (არაყიშვილი 1905:101).

მიუხედავად დ. არაყიშვილის ამ განცხადებისა, უნდა ითქვას, რომ მელიზმების ის რაოდენობა და სახეობები, რომელიც კარბელაშვილების გალობის არაყიშვილისეულ ჩანაწერებშია მოცემული, „კარბელაანთ კილოს“ არცერთ სხვა ჩანაწერში არ გვხვდება. აქედან გამომდინარე შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ დ. არაყიშვილს კარბელაშვილებმა მელიზმური შესრულებით ისეთი ვარიანტი ჩააწერინეს საგალობლებისა, რომელსაც თავად არ წერდნენ, რაც ნაკლებ დამაჯერებელია. ან, თავად კარბელაშვილები არ თვლიდნენ აუცილებელ საჭიროებად მელიზმების აღნიშვნას საკუთარი კრებულების შედგენისას. ეს ელემენტი, შესაძლოა, თვით მგალობელთათვის ყოფილიყო მინდობილი. ამ მოსაზრებას საფუძველს უმყარებს ის გარემოებაც, რომ მელიზმების ჩანერა



და მაინც, ზუსტად ასახავს თუ არა ეს ჩანაწერი შესრულების იმ თავისებურებებს, რომელიც დამახასიათებელი იყო კარბელაშვილების გალობისათვის? მელოზმების ფიქსირება ნოტაციამაია უარყოფილი, თუ მართლა ამ მუსიკალური ორნამენტების გარეშე გალობდა „ქართლ-კახური კილოს“ დამცველი და შემნახველი, მგალობელთა ეს ტრადიციული დინასტია?

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენდა სამწუხაროდ, ქართლ-კახური კილოს საგალობელთა არც კარბელაშვილების და არც მათთან დროით მიახლოებული სხვა შემსრულებლის აუდიო ჩანაწერი არ მოგვეპოვება დღეს. ამიტომ, უაღრესად საინტერესო და ძვირფას მასალას წარმოადგენს კახი როსებაშვილის მიერ ჩანერილი ქაშვეთის მგალობელთა გუნდის გალობა.

პირველი, რაც თვალში ეცემა მსმენელს ამ ჩანაწერების მოსმენისას ეს, ერთი მხრივ, მელიზმების სიუხვეა, მეორეს მხრივ – თავისუფალი მეტრო-რიტმული სივრცე.

„სიძველის მატარებელი ისეთი ნიშნების არსებობა, როგორიცაა მეტისმეტად გაშლილი და თავისუფალი რიტმი ჩვენს გალობაში, დიდ სირთულეს უქმნის შემერებსა და მკვლევარს ამ საქმეში. ამგვარად, საჭირო ხდება ფიქრი გარკვეულ მეთოდზე, რომელიც შესაძლებლობას მოგვცემს მელოდიის ზუსტად და ნვალების გარეშე ჩანერისა“ (არაყიშვილი, 1905:93). დ. არაყიშვილის ამ სიტყვების აქტუალობაში კვლავ დავრწმუნდი ქაშვეთის მგალობელთა, თქვენს წინაშე წარმოდგენილი აუდიო ნიმუშის გაშიფრვისას (მაგ. 4).

ნოტებზე გადმოტანილი მელიზმების სიმრავლე ფაქტურულად ამსგავსებს ამ ჩანაწერს დ. არაყიშვილის ჩანაწერთან. თუმცა დამეთანხმებით, რომ ნოტებიდან უზუსტესად შესრულების პირობებშიც კი ნაკლებად შესაძლებელია ზუსტად აღედგინოს ის მუსიკალური ორნამენტები, რომლითაც ასე დახუნძლულია ქაშვეთის გუნდის გალობა. ეს მელიზმები უფრო ინტუიტიურად შესასრულებელია, გრძელი კახური სიმღერების მელიზმების მსგავსად.

ქართლ-კახური კილოს საგალობელთა მელიზმებით შესრულება რომ 60-იანი წლების გამოგონება არ არის, ამას დ. არაყიშვილის ჩანაწერები ადასტურებს. ამავე ჩანაწერების მიხედვით ვგებულობთ, რომ კარბელაშვილებისთვისაც არ იყო უცხო ამგვარი შესრულება.

წარმოდგენილი ნიმუშების ერთიანი მუსიკალური ფუძიდან წარმომავლობა, ჩვენი აზრით, სათუო არაა. ამიტომ, გასაკვირიც არ უნდა იყოს მათში საერთო საშემსრულებლო ტრადიციის არსებობა.

თუმცა, ამავე დროს, ვხედავთ მათ შორის სხვაობას, როგორც ფაქტურის, ისე ჰარმონიის ელემენტების თვალსაზრისით. დ. არაყიშვილის ჩანაწერებში ვხვდებით სიტყვიერ ტექსტში დამატებითი ხმოვნების გამოყენების ტრადიციას (შე-ი-ენ გიგალობთ), რაც უარყოფილია კარბელაშვილების ჩანაწერებში. დ. არაყიშვილის კრებულში შემავალი 36 საგალობლიდან, 21 საგალობელი ხმებს შორის კვარტ-კვინტაკორდული თანაფარდობით იწყება, რაც ასევე უცხოა კარბელაშვილების ჩანაწერებისთვის. მსგავსი დასაწყისი არც „ქაშვეთელების“ შესრულებაში გვხვდება, მაშინ, როცა დასავლური სამგალობლო სკოლებისთვის (განსაკუთრებით კი, შემოქმედის სკოლისთვის) ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა.

ყოველივე ამით იმაზე გვსურს ყურადღების გამახვილება, რომ, როგორც დ. არაყიშვილის საგალობელთა კრებული, ისე ჩვენს ხელთ არსებული ქართლ-კახური კილოს ყოველი ნიმუში საგულდაგულო შესწავლასა და გაანალიზებას მოითხოვს, რითაც შესაძლებელი გახდება, როგორც პრაქტიკაში, ისე სამეცნიერო სფეროში, აქამდე მხოლოდ „კარბელაანთ კილოთი“ წარმოდგენილი აღმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიცია უფრო სრულად დავინახოთ ძველი ქართული გალობის მრავალფეროვან და მარადამოუცნობ სამყაროში.

### დამონმებული ლიტერატურა

არაყიშვილი, დიმიტრი. (1925). *ქართული მუსიკა (მოკლე ისტორიული მიმოხილვა)*. თბილისი: მეცნიერება საქართველოში.

კარბელაშვილი, ვასილ და პოლიევქტოს. (1899). *ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი) ლიტურგია. იოანე ოქროპირის წესი*. მიხეილ მიხეილის ძის იპოლოტოვიანოვის მიერ ნოტებზე გადაღებული და დაწერილი მღ. მღ. ძმათა პოლ. და ვას. კარბელაშვილთა, ალ. მოლოდინაშვილისა და გრ. მღებრიშვილის დახმარებითა. თბილისი.

Àðàê:èââ, Åè èððé (1905). Í *Ãðçéí ñéí é äóñ áíí é í ðí áíí é í óçý êâ* (ñ ï ðèëí æáí èâí í áí æáí á í à èèòðæè ñâ. Ëí áí í à Çèàòí óòí ð, ó ððçéí Õèð èèññé é ðáâðí èè). Å éí.: *Ëðâð êêé í ðððé ðàçáèð èý ððçéí ñéí é êðð áééíí-êâðâð éí ñéí é í ðí áíí é í áñí è. Ì ï ñèââ: Õèí ððâð èý Ë. Ë. Ì áí üð í ââ.*

მაგალითი 1. დ. არაყიშვილი, შენ გიგალობთ  
 EXAMPLE 1. D. Araqishvili, We Glorify Thee

Molto adagio Moderato Adagio

შენ გიგალობთ  
 se - i - en ga - lobt

ო  
 i - o - o,

შენ გიგალობთ  
 se - i - en ga - kuru - xel

ო  
 e

მაგალითი 2. დ. არაყიშვილი, შენ გიგალობთ  
EXAMPLE 2. D. Araqishvili, We Glorifi Thee

შენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
me - i - ch - ta - lori  
სენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
se - i - ch - ta - lori  
შენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
se - i - ch - ta - lori  
სენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
se - i - ch - ta - lori

მაგალითი 3. კარბელაშვილები, შენ გიგალობთ  
EXAMPLE 3. Karbelashvili, We Glorifi Thee

შენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
me - i - ch - ta - lori  
სენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
se - i - ch - ta - lori  
შენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
me - i - ch - ta - lori  
სენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
se - i - ch - ta - lori

მაგალითი 4. ქაშვეთის მღვდლები, შენ გიგალობთ  
EXAMPLE 4. Kashveti Church Singers, We Glorifi Thee

შენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
me - i - ch - ta - lori  
სენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
se - i - ch - ta - lori  
შენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
me - i - ch - ta - lori  
სენ - ი - ცხ - ტა - გლორი  
se - i - ch - ta - lori

### ჭრელთა ნუსხისა და ნევმური სისტემის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის

სამეცნიერო მიმოქცევაში „ჭრელის“ სისტემის შემცველი ახალი ხელნაწერების შემოსვლამ „ჭრელის“ ახალი ასპექტების კვლევის შესაძლებლობა შექმნა. კერძოდ, მნიშვნელოვნად გაფართოვდა ცოდნა ჭრელთა ნუსხების შედგენილობაზე, მათში არსებულ ტერმინოლოგიაზე, ნუსხის შემცველი საგალობლების ლიტურგიკულ რაობაზე და სტრუქტურულ – ინტონაციურ თავისებურებებზე. ახალმა ნუსხებმა ნათლად დაგვანახა რვა ხმის სისტემის თავისებურებათა მოქმედება ჭრელით განმარტებულ საგალობლებში. აგრეთვე, საშუალება მოგვცა შეგვესწავლა ნევმური სისტემისა და „ჭრელების“ ურთიერთმიმართების, ჭრელთა ნუსხის წარმომავლობასთან და ხმოვანებასთან დაკავშირებული საკითხები<sup>1</sup>.

დღეისათვის ცნობილია ჭრელთა ნუსხის შემცველი რამდენიმე ხელნაწერი. ვინაიდან ხელნაწერები Q-298<sup>2</sup> და H-2282 კარგად არის ნაცნობი სამეცნიერო წრისათვის, ყურადღებას გავამახვილებთ ნაკლებად შესწავლილ (Q-103, Q-104)<sup>3</sup> და შეუსწავლელ (ქუთ-368, ქუთ-467)<sup>4</sup> წყაროებზე.

აღნიშნული ჭრელთა ნუსხები ერთმანეთთან მეტ-ნაკლებ მსგავსებას ამჟღავნებენ საგალობლის სიტყვიერი ტექსტის განლაგების თვალსაზრისით. ამ ნიშნით ერთ ჯგუფში ერთიანდებიან Q-103, Q-104 და ქუთ-467, სადაც საგალობელთა სიტყვიერი ტექსტი გაბმულად, პროზაულადაა მოცემული, თუმცა ახლავს სასვენები, რომლებიც ტექსტს ფრაზებად ანაწევრებენ. მეორე ჯგუფს ქმნიან ქუთ-368 და Q-298. მათში სიტყვიერი ტექსტის ყოველი ახალი ფრაზა ახალ სტრიქონზეა განთავსებული.

რაც შეეხება ხელნაწერებში წითელი მელნით (ქუთ-368-ში მწვანე ფერიც გვხვდება) მოცემულ განმარტებებს, ყველა, XVII-XVIII სს-ის წყაროში სახეზეა ერთი პრინციპი. ჰანგის განმარტება მოთავსებულია სიტყვიერი ტექსტის თავზე, მის ზედა სტრიქონზე, მსგავსად მუსიკალური ნიშნებისა, რასაც არ ვხვდებით Q-298-ში. ამ ხელნაწერში, როგორც ცნობილია, წითელი ფერის მელნით აღნიშნული ჰანგის განმარტება საგალობლის სიტყვიერი ტექსტის გასწვრივ – იმავე სტრიქონზეა განთავსებული. ალბათ ამ მიზეზის გამო, Q-298-ის ჭრელთა ნუსხა ნევმური სისტემისა და ჭრელების მსგავსება-განსხვავებაზე მსჯელობის საბაზს არ იძლეოდა. ახალმა ნუსხებმა კი ამ პრობლემის კვლევის პერსპექტიულობა დაგვანახა.

დღეისათვის არსებული მონაცემებით ძნელია განისაზღვროს, რომელი იყო პირველადი მუსიკალური ჰანგის აღმნიშვნელი ამ ორი სისტემიდან. მაგრამ გვიჭირს დავეთანხმოთ არსებულ აზრს, რომ ჭრელებმა მივიწყებული ნევმური სისტემა შეცვალა. ჩვენი ვარაუდით, ისინი თანაარსებობდნენ ერთმანეთის პარალელურად საუკუნეების მანძილზე. ამ მოსაზრებას საფუძველს უმტკიცებს **ჭრელთა ნუსხებისათვის დამახასიათებელი თვისება, რომელიც ნევმირებულ კრებულებს არ გააჩნიათ.**

ჭრელის შემცველი ხელნაწერების შედარებისას გამოირკვა, რომ ისინი შედგენილობით ერთმანეთის მსგავსნი არიან. ესე იგი, სხვადასხვა მსახურებისა და ლიტურგიკული დატვირთვის მქონე საგალობელთა ნუსხებში გაერთიანება შერჩევით და გარკვეული წესის დაცვით ხორციელდებოდა. ნუსხების



შედგენილობაზე ყურადღება პირველად მანანა ანდრიაძემ გაამახვილა: “ნუსხაში შეტანილი საგალობლები გარკვეული დადგენილი თანმიმდევრობითაა მოცემული.. ნათლად იკვეთება თანმიმდევრულად დაწყობილი მწუხრის, ცისკრის და წირვის საგალობლები” (ანდრიაძე, 2001:51).

ამ მიმართულებით შემდგომმა კვლევამ ცხადყო, რომ ნუსხების აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად არა მხოლოდ სადღესასწაულო ციკლის (მწუხრი, ცისკარი, წირვა) საგალობლები გვევლინებიან, არამედ თორმეტ საუფლო დღესასწაულთა და წმინდანთა ხსენების **დასდებლები, გერნი და კონდაკები**. აღნიშნული სახეობის საგალობლების ნუსხის აუცილებელი ერთეულების რანგში არსებობა, მეტად საგულისხმოა, ვინაიდან ჭრელი მუხლების სწორედ ამ ჟანრებში არსებობამ დაგვანახა, რომ „ჭრელები“ სათავეს საუკუნეების სიღრმიდან იღებენ (ამ საკითხს ქვემოთ დავუბრუნდებით).

აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად შედგენილობის მსგავსებისა, ნუსხების აგებულება საგალობელთა თანმიმდევრობის თვალსაზრისით არ არის ერთგვარი. ნუსხები ინდივიდუალობას ამჟღავნებენ მათში გამოყენებული განმარტებების თვალსაზრისითაც.

ხელნაწერში ქუთ-467 ჟანრული დაჯგუფების პრინციპს ვხვდებით. აქ ჯერ სადღესასწაულო კონდაკებია მოცემული, შემდეგ შობის და დიდი პარასკევის ათორმეტ დასდებელთა ჯგუფი, რასაც მოსდევს მწუხრის, ცისკრის და წირვის ჭრელები. ხელნაწერი გრძელდება საუფლო და დიდ დღესასწაულთა გერნით, რომელშიც თავის მხრივ მიმდევრობის კალენდარული პრინციპი მოქმედებს. ხელნაწერის ბოლო გვერდებზე კი მოცემულია დასდებლები, სახელწოდებით – „საჭიქენი“<sup>5</sup>.

ქუთაისური ხელნაწერი ქუთ-368, რომელიც სადღესასწაულო ციკლის „ჭრელებით“ იწყება, აგებულია კალენდარული წესის მიხედვით. იწყება ხარების საგალობელთა ციკლით, მოსდევს შობის დღესასწაულის საგალობლები, შემდეგ მირქმის და ა.შ. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ წრეზე შერწყმულია მოძრავი და უძრავი დღესასწაულების საგალობელთა ციკლები. ხელნაწერის ბოლო ნაწილში კი ქუთ-467-ის მსგავსად მოცემულია „დასდებელნი საჭიქენი“.

ხელნაწერებს Q-298 და H-2282, ქუთ-368-ის მსგავსი აგებულება აქვთ, ხოლო რაც შეეხება გულანისეულ ჭრელთა ნუსხებს, ისინი შედარებით მცირე ზომისანი არიან და ნაკლები სიმწყობრით გამოირჩევიან.

ამრიგად, თითოეული ჭრელთა ნუსხა ინდივიდუალობით გამოირჩევა, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის მათი მსგავსების, ერთიანობის დანახვას და სისტემურობის აღქმას. რაც შეეხება სხვადასხვა წყაროებში პარელელური ტექსტის მქონე საგალობელთა ჰანგის განმარტებებში შენიშნულ ზოგიერთ განსხვავებას, ეს სხვადასხვა სამგალობლო სკოლის ტრადიციით უნდა ავსხნათ.

ჭრელთა ნუსხების **შედგენილობის სტაბილურობა** უფრო მნიშვნელოვნად გვესახება, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. ეს სახასიათო თვისება არსებითად განასხვავებს ჭრელთა ნუსხებს ნიშნებით აღბეჭდილი საგალობელთა კრებულებისაგან, რომელთა მრავალფეროვნებას, შედგენილობის მხრივ საზღვარი არა აქვს. დღემდე შემორჩენილი ნევემირებული კრებულების ანალიზს ამ დასკვნამდე მივყავართ.

სხვადასხვა ტრადიციის (წარმომავლობის) და ეპოქის ხელნაწერებს მსგავსი შედგენილობა რომ აქვთ, ცხადია, არ არის შემთხვევითი. კვლევის შედეგები საფუძველს გვაძლევს გამოვრიცხოთ, რომ ეს ტექსტები ერთმანეთის მექანიკურ გადმონაწერს წარმოადგენენ. ნუსხებისთვის დამახასიათებელი სტაბი-

ლურობა მათში შემავალი საგალობლების მუსიკალურ-ლიტურგიკული შინაარსით უნდა იყოს განპირობებული. აღნიშნული ხომ არ მეტყველებს იმაზე, რომ ჭრელით განმარტებული საგალობლები, მათი შემადგენელი კილოების (მუხლების) სახით ქმნიდნენ განსაზღვრულ ფონდს რიტმულ-ინტონაციური მოდელებისა, რომლებიც განსხვავდებოდნენ ძლისპირთა, ტროპართა, ანტიფონთა და სხვა, საკუთარი რვა ხმის მქონე (ნევმირებულ კრებულებში შემავალი) საგალობელთა კილოებისგან, წარმოადგენდნენ რა, მხოლოდ ნუსხაში მოხვედრილი საგალობლების ინტონაციურ წყაროს? ეს რომ ასეა, ვრწმუნდებით ჭრელთა ნუსხებში გამოყენებული განმარტებების ანალიზითაც.

ქართული გალობის „ჭრელებისადმი“ მიძღვნილ გამოკვლევებში არაერთხელ აღნიშნულა, რომ ჭრელთა ნუსხებში საგალობელთა ჰანგის განმარტება ორგვარად ხდება. ზოგჯერ ჰანგი „ჭრელთა გუარითაა“ განმარტებული (მაგ. ოინი, ულხინე, დასდებლის კილო, ყოვლადწმიდის კილო, უცხო, თავი და ა.შ), ზოგიერთ შემთხვევაში კი მითითებულია, თუ რომელი ფრაგმენტის მსგავსად უნდა შესრულდეს, ასეთ დროს არ არის დაზუსტებული, თუ რა განგების საგალობელია, ან რომელია მისი დასაწყისი ფრაზა.

მიუხედავად იმ სირთულეებისა, რომელიც განმარტებად გამოყენებული სიტყვიერი ტექსტის წარმომავლობის გარკვევისას შეგვხვდა, შევძელით იმის დადგენა, რომ ყველა ასეთი სახის განმარტება ნუსხაშივე შესული საგალობლების ტექსტებიდან ამონარიდებია. ნუსხაში ვერ შევხვდებით ისეთ განმარტებას, რომელიც მისი ვერბალური მასალის ფარგლებს გარეთ გაგვიყვანდა. ამასთანავე აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ ერთი და იგივე ვერბალური განმარტების ქვეშ ნაგულისხმევი მელოდიური მოდელები ხშირად მეორეებიან არა მხოლოდ ერთი ხელნაწერის ფარგლებში (სხვადასხვა საგალობლებში), არამედ სხვადასხვა ხელნაწერებშიც. ჩატარებულმა კვლევამ ცხადყო ისიც, რომ მელოდიური მოდელები კანონზომიერადაა გაერთიანებული საგალობლების ჰანგში. აქ მუდავნდება მათი არა მხოლოდ ჟანრული მიკუთვნება, არამედ რვა ხმის სიტემის თავისებურებების მოქმედებაც. ასე მაგალითად, კონდაკებსა და დასდებლებში გამოყენებული განმარტებების შედარებამ გვიჩვენა, რომ მათში რამდენიმე საერთო მოდელის არსებობის მიუხედავად ისინი სხვადასხვა ინტონაციური წყაროდან საზრდოობენ. საერთო ხმის მქონე კონდაკების ანალიზმა კი ცხადყო, რომ ისინი არა მხოლოდ ინტონაციური, არამედ სტრუქტურული მსგავსებითაც ხასიათდებიან და ყველგან ინარჩუნებენ ხმისათვის დამახასიათებელ კანონზომიერებებს. ზოგიერთი „ჭრელი“ კი უნივერსალური ხასიათისაა და, შეიძლება ითქვას, ნუსხების ერთგვარ „ლაიტმოტივს“ წარმოადგენს.

ამრიგად, გამოდის, რომ არსებობდა მზა მოდელების ფონდი, საიდანაც საზრდოობდა ჭრელთა ნუსხაში შემავალი ყველა საგალობელი. საგალობლები კი, რომელთაც მუსიკალური თვალსაზრისით საერთო არ ჰქონდათ მელოდიური მოდელების აღნიშნულ ჯგუფთან, ჭრელთა ნუსხაში არ ერთიანდებოდა. შესაძლოა ამით აიხსნას ის ფაქტი, რომ ჭრელთა ნუსხაში საერთოდ არ ვხვდებით სადღესასწაულო ტროპარებსა და ძლისპირებს (რამდენიმე გამონაკლისის გარდა).

აქვე განვმარტავთ ჭრელთა ნუსხაში რამდენიმე ძლისპირის (როგორიცაა: „კიდობანსა მას სჯულისასა“, „ნუ მტირ მე დედაო“, „განათლდი, განათლდი ახალო იერუსალიმ“) მოხვედრის მიზეზს. მათი რიცხვი იმდენად უმნიშვნელოა, არ ირღვევა ჩვენს მიერ ზემოთ აღნიშნული კანონზომიერება ჭრელთა ნუსხების შედგენილობასთან დაკავშირებით. მიზეზი, თუ რატომ იმყოფებიან ეს ძლისპირები გერთა, სტიქარონთა და კონდაკთა შორის, აიხსნება იოანე ბატონიშ-

ვილის „კალმასობაში“ არსებული ცნობით ჭრელთა გვარებთან დაკავშირებით. მოვიტანთ ციტატას: „ესრევე ჭრელის გვარნი არიან თვით ნირვასა ზედა გალობანი, ესე იგი „რომელი ხერუვიმთა“, „და ვითარცა“, „განიცადე“, მეორე კილო და სხვანი. ეგრეთვე არიან ძლისპირნი საცისკროთა და სამწუხროთა და სერობის გალობათა შინა, რომელნიც **მსგავსებენ ჭრელთა**, რომელ არიან „შედრწუნ-და უბინოსგან სიტყვა მძლავრისა“, „ნუ მტირ მე დედაო“ და სხვანი მსგავსნი ამათნი (ბატონიშვილი, 1991:69). ამ ცნობიდან ჩანს, რომ ბატონიშვილი ძლისპირებს განასხვავებს ჭრელთა გვარისაგან, მათ ცალკე კატეგორიად მოიხსენიებს და ჭრელის მსგავს, მიმსგავსებულ საგალობლებს უწოდებს. მიუხედავად იმისა, რომ ძლისპირებს საკუთარი რვა ხმა გააჩნდათ, როგორც ჩანს, მოხსენიებული ძლისპირების თქმა პრაქტიკაში განსხვავებულად, კერძოდ იმ ჭრელე-ბით დამკვიდრდა, რომლებიც ნუსხაში გვხვდება. სწორედ ეს გახდა ჭრელთა ნუსხაში მათი არსებობის მიზეზი.

ამრიგად, „ჭრელთა ნუსხების“ მკაცრად შერჩეული შედგენილობა და ჰან-გის განმარტების ორიგინალური სახე (ტექნიკა), რომელიც ხელნაწერის ვერ-ბალური მასალის ფარგლებს არ სცილდება, მეტყველებს „ჭრელის სისტემის“ ლოკალურ მოქმედებაზე, ამ სისტემის გამოყენების შედარებით ვიწრო, გან-საზღვრულ არეალზე, განსხვავებით ნევმური სისტემისაგან.

ზემოაღნიშნული გარემოებები საფუძველს გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ „ჭრელები“ ვერ ჩაენაცვლებოდნენ ნევმურ დამწერლობას.

დღესდღეობით არ არის ცნობილი, თუ რაოდენ ხნოვანია ჭრელების სისტე-მა. წარმოდგენილმა ნუსხებმა ამ საკითხის შესწავლის პერსპექტივაც შექმნა. საგანგებოდ გვინდა გავამახვილოთ ყურადღება იმ ფაქტზე, რომ სადღესასწაუ-ლო საგალობელთა შორის, იქნება ეს საუფლო, დიდი დღესასწაული, თუ წმინ-დანის ხსენების დღე, **კონდაკის, გერის და დასდებლის(სტიქარონის)** გარდა არც ერთ ხელნაწერში არ გვხვდება რომელიმე სხვა სახეობის საგალობელი<sup>6</sup>. გამოდის, რომ ე.წ. „ჭრელი მუხლები“ სადღელამისო ციკლში ჩართული საგა-ლობლების გარდა სადღესასწაულო საგალობელთაგან მხოლოდ **კონდაკს, გერს და სტიქარონს** გააჩნდა. როდესაც მსგავსი შინაარსი ამოვიკითხეთ XIII-ის ხე-ლნაწერის A-85 რამდენიმე მინაწერში, ჩვენს მიერ ზემოთ გამოთქმულმა ვარაუდმა, ჭრელი მუხლების, როგორც ინტონაციურად განსაკუთრებული, დამოუკიდებელი სფეროს და ნევმურ სისტემასთან მისი მიმართების შესახებ, მეტი დამაჯერებლობა შეიძინა.

როგორც ცნობილია, ყველაზე ადრეულ ცნობას „ჭრელის“, „ჭრელი მუხ-ლების“ შესახებ სწორედ ამ ხელნაწერში – A-85 ვხვდებით. მაგრამ დღემდე, ვიდრე ჭრელთა ნუსხების შედგენილობა არ იქნა გაანალიზებული, არავის მიუქცევია ყურადღება იმისათვის, რომ „ჭრელი“ XIII-ის ხელნაწერში ნახ-სენებია სწორედ იმ ჟანრებთან მიმართებაში, რომლებიც XVII-XVIII-ის ჭრელ-თა ნუსხის ძირითად ბირთვს ქმნიან. ესენია: **სტიქარონი და გერნი**.

გამოთქმულის დასტურად მოვიტანთ ხელნაწერის A-85 ფურცელზე 357r-ზე მოთავსებულ მინაწერს: „ჭრელნი მუხლნი სამთავე ქალწულთანი გერთა და სტიქარონთა შინა ნახეთ ამას ზემოთ და გამოავლინენი ყოველთა წმიდათა-იცა სწერიან“. მინაწერიდან, რომელიც წმიდა ეკატერინეს და სხვა ქალწულ-მონაშეთა საგალობლებს ეხება, ირკვევა, რომ ჭრელი მუხლების მოსაძიებლად ავტორი მკითხველს გერსა და სტიქარონზე მიუთითებს.

ტერმინი „ჭრელი“ გვხვდება აგრეთვე ხელნაწერის ფურცელზე 356r და ჭრელი მუხლების გერთა, უფალო ღალადგყავის დასდებელთა და სტიქარონ-თა შორის მოძიებას ეხება.

ხელნაწერში A-85 (239v) ვხვდებით კიდევ ერთ ცნობას „ჭრელის“ შესახებ, საიდანაც ვიგებთ, რომ ავტორი „ჭრელ მუხლებს“ განასხვავებს დანარჩენ საგალობელთაგან. ჩანს ისიც, რომ ჭრელი მუხლები სადღესასწაულო მსახურებებს უკავშირდება, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს „ჭრელის“ იგივეობას XIII-ისა XVII-XVIII-ის ხელნაწერებში.

ამრიგად, დავასკვნით რომ, ჭრელი არ წარმოადგენს მივიწყებული ნევმური სისტემის შემცვლელს. მისი ძირები ბევრად უფრო ადრე უნდა ვეძიოთ, მით უფრო, რომ ტერმინი „ჭრელი“ გვხვდება XIII-ის ხელნაწერში იმ საგალობელთა მუხლებთან მიმართებაში, რომლებიც უფრო გვიანი პერიოდის ჭრელთა ნუსხების ერთ-ერთ ძირითად ნაწილს ქმნიან (გერი, სტიქარონი).

ნევმები და ჭრელები წარმოადგენდნენ გამოყენების სფეროებით განსხვავებულ და სხვადასხვაგვარი ტექნიკის მქონე, თუმცა ფუნქციურად მსგავს მუსიკალური ჰანგის აღმნიშვნელ სისტემებს, რომლებსაც სავსებით თავისუფლად შეეძლოთ ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობა.

და ბოლოს, რომც არ მივიღოთ მხედველობაში XVIII-ში ნევმური დამწერლობის რეალური გამოყენება, ნაშრომში წარმოდგენილი მტკიცებულებებიც საკმარისია იმისათვის, რომ ვალიაოთ ჭრელებისა და ნევმური სისტემის პარალელური არსებობა.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> ჭრელის სისტემას მიეძღვნა ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წაკითხული მოხსენება (იხ. ანდრიაძე, მანანა; ჩხეიძე, თამარ. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებების კრებული. თბილისი, 2003, გვ. 442-457. ქართულ და ინგლისურ ენებზე).

<sup>2</sup> ტექსტში არსებული ამგვარი აღნიშვნა გულისხმობს კ. კეკელიძის სახელობის სმა ხელნაწერთა ინსტიტუტის საცავის ფონდს და ხელნაწერის რიგით ნომერს.

<sup>3</sup> ნუსხებს მიაკვლია და შეისწავლა მ. ანდრიაძემ (იხ. ანდრიაძე, მანანა, 2001).

<sup>4</sup> ხელნაწერები დაცულია ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში.

<sup>5</sup> „დასდებლნი საჭიქენის“ შესახებ იხ. ჩხეიძე, თამარ, *XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში დაცული ჭრელთა ნუსხები* (რწმენა და ცოდნა, 2001-2002, 4(8): 33-35).

<sup>6</sup> ნუსხებში რამდენიმე სძლისპირის არსებობის მიზეზი განხილულია ზემოთ.

### დამოწმებული ლიტერატურა

ანდრიაძე, მანანა. (2001). *გულანებში დაცული ჭრელების შესახებ*. კრებულში: *რუსუდან წურნუშია (პ/მ რედ.). საერო და სასულიერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. გვ. 49-58. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ინგლისური რეზიუმეით).

ბატონიშვილი, იოანე. (1991) *ხუმარსწავლა*. ტ. 2. თბილისი: მერანი.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი. ხელნაწერები: Q-298; Q-103; Q-104; A-85; H-2282.

ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში დაცული ხელნაწერები: 368; 467.

TAMAR CHKHEIDZE

### ON THE INTERRELATION OF A LIST OF *CHRELI* (TYPE OF HYMNS) AND SYSTEM OF NEUMES

In scholarly literature the appearance of new manuscripts containing the *chreli* system may open up new avenues of research of the *chreli*'s unknown aspects. They supplied us with a significantly broader knowledge of the composition of the list of *chreli* as well as of the terminology it includes and also of the liturgical essence of the chants comprising the list and their structural and intonational peculiarities. New lists have made us see clearly the operation of peculiarities of the eight-voice system in the chants interpreted by the *chreli*. Furthermore we were able to better study the questions connected with interrelations between neumes and the system of *chreli* and also the questions concerning the origin and age of the list of *chreli*.<sup>1</sup>

Today few manuscripts containing the list of *chreli* are known to us. Since the manuscripts Q-292<sup>2</sup> and H-2282 are well-known in scholarly circles, our attention will be directed to the less studied (Q-103, Q-104)<sup>3</sup> and completely unexplored (Kut-368, Kut-467)<sup>4</sup> sources. The above-mentioned lists of *chreli* show some degree of resemblance to one another in the distribution of the chant's verbal text. On this basis, chants marked by Q-103, Q-104 and Kut-467 are united in one group, where the verbal text keeps running on as prose, though with pauses, cutting up the text into phrases. The second group is made up of Kut-368 and Q-298. Here every new phrase of the verbal text is located on a new line. As regards the interpretations given in red ink (in 368 green colour also occurs) in the manuscripts dated in the 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries one principle is given. The melody tune interpretation is located over the verbal text, on the line above it like the musical notation marks. The phenomenon does not occur in Q-298. In this manuscript, as it is known, the interpretation of the melody in red ink is placed alongside the verbal text of the hymn, on the same line. It is most probable that, owing to the fact that the list of *chreli* gave no ground for discussion about the difference or resemblance system of neumes and the *chreli*, the new lists opened up new possibilities of research of the problem.

From the data existing today it is difficult to define which of these two systems indicated the primary musical melody. But we are reluctant to share the existing opinion that the *chreli* replaced the forgotten system of neumes. It is our supposition that they have been coexisting in parallel throughout the centuries. This consideration is strengthened by a feature of the list of the *chreli*, non-existent in collections of neumes.

While comparing the manuscripts containing the *chreli* it appeared that they are similar as regards composition. This may serve to state that chants having various liturgical and service function were selected and listed together by observing a certain rule.

Manana Andriadze was the first musicologist who paid attention to the composition of the lists: "The chants included in the list are given in a certain set of succession. The successive order of vesper, matins and liturgy chants are quite clearly observed" (Andriadze, 2001:51).

Further research in this direction proved that the necessary components of the lists are not only the day and night chants (vesper, matins, liturgy) but also the chants dedicated to the Lord's twelve days and saints' lays – *troparia*, *gerni* and *kondakia*. The presence of the above-mentioned kind of chants as an indispensable component of



the chants' list is very noteworthy since the presence of the *chreli* stanzas in these genres testify to their dating back to the ancient times.

It should be emphasized that regardless of the resemblance in composition, the structure of the chants in view of their succession is not the same. The lists reveal individual character through the interpretations used in them.

In Kutaisi manuscript #467 the principle of genre grouping is observed. Therefore first the festival *kondakia* are listed, followed by the group of the Christmas, and Good Friday twelve *troparia*, after which come vesper, matins and liturgy *chreli*. The manuscript proceeds with the Lord's great festive days *gerni* (a kind of hymn) in which in its turn, the principle of calendar succession is observed. The last page of the manuscript gives the *troparia* by the name of *Sachikeni*, which denotes the hymns to be sung at feasts or hymns to be performed when wine is drunk from a glass (*chika*). It does not refer to any particular tune. Kutaisi manuscript #368 beginning with a day and night *chreli* cycle is composed in keeping with the calendar order. It begins with an annunciation chants cycle followed by the Christmas festive chants, then come the presentation chants and so on. It should be stated that this circuit comprises the cycle of chants of both fixed and shiftable holidays. In the final part of the manuscript like in Kutaisi manuscript #467 is given the *troparia Sachikeni*.<sup>5</sup>

The manuscripts Q-298 and H-2282 have a structure that resembles that of Kutaisi manuscript #368, whereas in the *Gulani* (a book of hymns for the whole year) *chreli* chants are comparatively short and are characterized by a quality of less orderliness.

Hence, each list of chants is individual in its way, but it does not prevent us observing the features they have in common, the resemblance, the system that unites them. The fact that some differences registered in some sources in the interpretations of the chants with parallel texts can be explained by the tradition of different chanting schools.

We consider the stability of the list of *chreli* to be a more significant phenomenon than it may seem at a glance. This characteristic trait substantially distinguishes the list of *chreli* from the marked by signs chanting collections, the diversity of which in the way of composition is boundless. The analysis of the collections of neumes that reached us have caused us to come to this conclusion.

It is not accidental that the manuscripts of different traditions (origin) and epochs have similar compositions. The research gives a basis for ruling out the possibility that these texts were mechanically copied from one another. The stability characteristic of the lists is conditioned by the musical, liturgical meaning of the chants in the lists. The above mentioned leads us to a question: whether or not the chants interpreted by the *chreli* in view of the modes (stanzas) they included created the certain fund of the rhythmic, intonational models that differed from the eight-voice – part chanting modes (belonging to collections of neumes): *heirmos*, *troparion*, “anthiphonal chants” and others, representing the intonational source only of the chants that were part of the list. In corroboration of this consideration we may offer an analysis of the interpretation used in the list of *chreli*.

In the studies of Georgian chanting devoted to the *chreli* it is more than once mentioned that the interpretation of chants in the list of *chreli* is carried out in two ways. In some cases the tune is interpreted by the *chreli* manner (mode): *oini* (a joke) rejoice, *troparion*, the tune of all saints, alien, the head (chapter) and so on. In other cases a fragment is indicated which should be imitated. In such a case it is not specified precisely which chant it is or which is its initial phrase. Despite the difficulties in stating the origin of the verbal text used as interpretation we were able to decide that all the interpre-



tations of this kind are taken from the texts of the chants from the list. No interpretation beyond the verbal material of the list occurs in it. It should be specially emphasized that the melody models falling under one and the same interpretation keep recurring frequently not only within one manuscript (in different chants), but in different manuscripts as well. The research carried out clarified that the melodic tunes are united in the chant tunes with law-governed regularity. Here not only their genre is revealed but the effect of eight-voice system peculiarities as well. For example a comparison of interpretations in *kondakia* and *troparia* shows that despite some common models they are supplied by different intonational sources. An analysis of the *kondakia* with a common voice showed that they are characterized by not only intonational, but structural resemblance as well and everywhere retain the regularities characteristic of the voice. Some *chreli* are of universal character and it can be said that they represent some kind of leit-motif. Thus, it can be stated that a ready-model fund existed supplying all the chants of the list of *chreli*. And the chants having nothing in common from the musical point of view with the mentioned group of melodic models did not belong to the list of *chreli*. The fact that the festive *troparia* and *kondakia* do not at all occur in the list of *chreli* (with some exceptions) explains it.

Right here we would like to comment on the reason of finding some *troparia* ("To the Ark of Covenant", "Don't Mourn Me, Mother", "Shine, Shine New Jerusalem") in the list of *chreli*. Their number is so insignificant, that the abovementioned law-governed regularity concerning the composition of the list of *chreli* is not affected. The reason why these *troparia* occur among the *gerni*, *stichera* and *kondakia* is explained by the information concerning kinds of *chreli* in Ioane Batonishvili's *Kalmasoba* (a tradition of asking for food and wheat at thrashing grounds for their further donation to churches and monasteries). Here is a quotation: "To the kind of *chreli* belong some liturgical chants *Romeli Kheruvimta* (Of the Cherubs), *Da Vitartsa* (And Since), *Ganitsade* (Suffer), the second mode and others. There are also *troparia* of matins and vespers, which resemble the *chreli* and *Shedzrtsunda Ubitsosgan Sitqva Mdzlavrisa* (Was Moved by the Powerful Words of the Virgin), *Nu Mtir Me Dedao* (Don't Mourn Me, Mother) and others of the same kind (Batonishvili, 1948:69). In the light of this information it can be stated that the Prince considers *troparia* different from the *chreli*; he regards them as belonging to a different category and qualifies them as chants resembling the *chreli*. Regardless of the fact that *troparia* possessed their own eight voices, it seems that performing the above-mentioned *troparia* was carried out differently by using those *chreli* that occur in the list. The latter circumstance became the reason for their existence in the list of *chreli*. Thus the strictly selected composition of the list of *chreli* and the original way of tune interpretation (technique), which does not go beyond the frame of the verbal material, indicate the local character of the *chreli* system and the comparatively narrow scope of usage as opposed to the system of neumes.

The above-mentioned factors are the basis for stating that the *chreli* could not have replaced the neumes.

Today it is not known how old the *chreli* system is. The presented lists have created the prospect of a study of the issue.

A fact that deserves special mention is that among the festive chants, be it the Lord's day or the day of a Saint, besides the *kondakion*, *geri* and *troparion* no other chant of any kind occurs in any manuscript<sup>6</sup>. Proceeding from this it may be concluded that so-called the *chreli* stanzas occurred only in the festive chants- *kondakion*, *geri* and *troparion* – besides the day and night festive chants. When this phenomenon was found

in a number of A-85 notes of the 13<sup>th</sup> century manuscript our supposition about the *chreli* stanzas possessing the intonational particular area and their relation to the system of neumes gains strength.

It is known exactly that manuscript A-85 contains the earliest information about “the *chreli*, the *chreli* stanzas. But until the composition of the *chreli* list was analysed nobody took into account that the *chreli* are mentioned in the 13<sup>th</sup> century manuscript precisely in relation to the genres which are the principal kernel of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century. They are *troparia* and *gerni*.

In corroboration of the consideration expressed above a quotation from note 357r of manuscript A-85 can serve: “See the *chreli* stanzas in the *gerni* and *troparia* of virgin martyrs”. The note concerning the chants devoted to Saint Ekaterine and other virgin martyrs names *troparia* and *gerni* as the chants containing the *chreli* stanzas.

The term *chreli* also occurs on the manuscript page 365 and is about the *chreli* stanzas that could be found in *gerni*, Our Lord Christ *troparion* and *sticheron*.

In manuscript A-85 (239v) another piece of information can be found making evident that the author distinguishes the *chreli* stanzas from the rest of the chants. It can also be seen that the *chreli* stanzas are linked to the festive services, the latter serving a proof of the identity of the *chreli* in the 13<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century manuscripts.

Thus we may conclude that the *chreli* is not a replacement for the forgotten system of neumes. Its roots date back to a much earlier period of time. All the more so since the term *chreli* is found in the 13<sup>th</sup> century manuscript in relation to the stanzas of those chants which make up the principal part of the *chreli* lists in the later period (*gerni* and *sticheron*).

Neumes and *chreli* were the systems of a different technique and were used in different areas though they designated functionally resembling musical tunes and could freely coexist.

And finally even if we do not take into account the real sphere of usage of the written signs of neumes in the 18<sup>th</sup> century, the assertions represented in this work (study) are quite substantial in order to acknowledge the parallel existence of the *chreli*'s and the system of neumes.

## Notes

<sup>1</sup> The *chreli* system was discussed at the First International Symposium of Polyphony in a report – “The *chreli* System in Georgian Chanting Practice” – co-authored by M. Andriadze (see Proceedings of the First International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi, 2003, pp. 442-457. in Georgian and English).

<sup>2</sup> This sign designates the depository fund of the Kekelidze Institute of Manuscripts and the manuscript's number

<sup>3</sup> The lists were found and studied by M. Andriadze. See “On the *Chreli* Preserved in the Book of Hymns” (2001)

<sup>4</sup> The manuscripts are preserved in the Manuscript Department of Kutaisi State Museum (in Georgian)

<sup>5</sup> On the *troparia* by name *Sachikeni* see the author's article – “The *Chreli* Lists Preserved in the 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup>-Century Georgian Manuscripts”. *Belief and Knowledge* 4(8), 2001-2002, pp. 33-35 (in Georgian)

<sup>6</sup> The question of the presence of *heirmos* in a number of lists is discussed above.

### References

Andriadze, Manana (2001). *Gulanebshi Daculi Chrelebis shesakheb* (On the Chreli Preserved in the Book of Hymns). In *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music*. Materials of the International Scientific Conference. Rusudan Tsurtssumia (responsible editor). pp. 49-58. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary)

Ioane Batonishvili (The Prince Ioane) (1948). *Kalmasoba*, vol. II. Tbilisi: *Merani* (in Georgian)

The Fund of the Kekelidze Institute of Manuscripts (Georgian Academy of Sciences). Manuscripts Q-298, Q-103, Q-104, A-85 and H-2282

Manuscript Department of Kutaisi State Museum. Manuscripts 368 and 467

## ნმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“ იოანე პატრიარქის ესთეტიკის შუაშე

ნმ. ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“ დიდი მარხვის მსახურებათა შემადგენელი ნაწილია. მისი ჩართვა საეკლესიო წლის ამ მონაკვეთში, ტრულეის (VI) საეკლესიო კრებამ 691 წელს, ავტორის სიცოცხლეშივე დააკანონა.

„დიდი კანონის“ ძლისპირთა სანოტო ჩანაწერები დაცულია კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდის Q-668 და Q-680 კრებულებში.

ცნობილია, რომ კრიტელის „სინანულის კანონი“, ქართული ჰიმნოგრაფიის მკვლევართა ყურადღების ცენტრში, ცნობილი მეცნიერის ნიკო მარის მიერ 1902 წელს სინას მთის ხელნაწერებში, არსენ ბერის ანდერძის აღმოჩენის მერე მოექცა (ი. აბდ., 1942:12). ანდერძის მიხედვით გაირკვა, რომ ბიზანტიური სასულიერო კულტურის ამ ძეგლის სამი ქართული ვერსია შეიქმნა ქართული ეკლესიის ავტორიტეტული მოღვაწეების ექვთიმე (955-1038) და გიორგი (1009-1065) ათონელების და არსენ მონაზონის (XI-XII ს.ს.) მიერ. მეცნიერთა დიდი ინტერესის მიუხედავად, კრიტელის კანონის სამი თარგმანის შესახებ არ შექმნილა ფუნდამენტური შრომა და არ გამოცემულა ქართული თარგმანების სრული ტექსტი, რის გამოც უამრავი კითხვა უპასუხოდ რჩება.

განსაკუთრებული დამოკიდებულება ამ კანონისადმი იკვეთება ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაშიც. თავიდან „სინანულის კანონი“, როგორც ადრეული ხელნაწერებიდან (Sin. 70) ჩანს, მხოლოდ დიდი მარხვის მეხუთე კვირის ხუთშაბათს ცისკარზე, მარიამ ეგვიპტელის ცხოვრებასთან ერთად სრულდებოდა, XVIII საუკუნის ხელნაწერები (S-3645, A-354) კი პირველი კვირის ოთხი დღის სერობაზე მის დანაწევრებულად შესრულებაზეც მიუთითებენ.

Q. 668 ხელნაწერი კრებული „დიდმარხვის საგალობლები ნოტებზე“ 1886 წ. ფილიმონ ქორიძემ ე.წ. „შემოქმედის სკოლის“ წარმომადგენლებისგან – ანტონ დუმბაძის, რაჟდენ ხუნდაძის, ივლიანე წერეთლისა და დიმიტრი ჭალაგანიძისაგან ჩაიწერა. ხელნაწერი 184 გვერდს მოიცავს. მწუხრისა და სერობის საგალობელთა შორის მოცემულია კრიტელის კანონის ძლისპირები, სახელწოდებით „გალობა სავედრებელი“ – ხმა 6. Q. 668 კრებული ფანქრით არის ჩაწერილი, სანოტო და სიტყვიერი ტექსტი ცუდად იკითხება.

კრიტელის კანონის ძლისპირების უკვე რედაქტირებული ვარიანტი შევიდა მაქსიმე შარაძის და ამხანაგობის სტამბის მიერ 1894 წელს გამოცემულ კრებულში „სრული ოქროპირის წესი“.

„დიდი კანონის“ ძლისპირთა ორივე სანოტო ჩანაწერი გამშვენებული გალობის ტიპს მიეკუთვნება. სამწუხაროდ, ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში ვერ მივაკვლიეთ ამ ძლისპირების სადა კილოზე განწყობილ ვარიანტს, რამაც გარკვეული პრობლემების წინაშე დაგვაყენა, რადგან მგალობელთა „სმენისა და ნიჭისამებრ შიგადაშიგ გამშვენებული“ (კერესელიძე, 1900: Q-674) ჩანაწერი ობიექტურ წარმოდგენას ვერ შექმნის ძლისპირთა პირველსახეზე. ქართული გალობის დიდი მოამაგის რაჟდენ ხუნდაძის თქმით „უმთავრესი ყურადღება უნდა მიექცეს ყოველ შემთხვევაში გალობის ძველ, პირვანდელ მარტივ კილოს (...), თუ პირველი დაიკარგა, მეორე ვერაფერს ველარ გეტყვის მასზე“ (შულღიაშვილი, 1991:139-140).

კრიტელის კანონის შესახებ ჰიმნოგრაფიის მკვლევართა მიერ გამოთქმუ-

ლი მოსაზრებები შესაძლებლობას გვაძლევს ვივარაუდოთ, როგორ იქცა ბიზანტიური მონოდიური კულტურის ჰიმნოგრაფიული ძეგლის თარგმნა მისი ეროვნული ტრადიციული მუსიკალური ცნობიერების ყალიბში მოქცევის პროცესად.

არსენის ცნობილი ანდერძის განხილვისას ივ. ჯავახიშვილმა მიუთითა, რომ XII საუკუნის საქართველოში საგალობლის სიტყვების თარგმნა და მისთვის ჰანგის შეწყობა (ხმის დადების ხელყოფა) სხვადასხვა სპეციალობად ითვლებოდა (ჯავახიშვილი, 1990:50). „ხმის დადების ხელყოფა“-ში ზ. ჭავჭავაძე ჰანგის მრავალხმიან წყობაში მოქცევას გულისხმობს (ჭავჭავაძე, 1993:44). რამდენად არის ჩვენს ხელთ არსებული ძლისპირები არსენ ბერისა და იოანე კათოლიკოსის გამრავალხმიანებული ვარიანტი და იყო თუ არა მათი მიზანი კანონიკური ჰანგის მრავალხმიან წყობაში გადმოტანა, ძნელი სათქმელია, მაგრამ ერთი რამ ცხადია, რომ მონოდიური კულტურის ნიმუშს მრავალხმიანი აზროვნების ნიადაგზე ტრანსფორმაციის გარეშე ქართული სამგალობლო პრაქტიკა არ მიიღებდა. რადგან გავრცელებული მოსაზრებით, წყობა მეტია, ვიდრე გამოსახვის საშუალება, იგი ეთნოსის მიერ სამყაროს აღქმის თავისებურებებს აირეკლავს.

რას წარმოადგენდა ექვთიმესა და გიორგის პერიოდის ძლისპირები? ცნობილია, რომ ისინი ძლისპირებს კი არ თარგმნიდნენ, არამედ ადრე ნათარგმნ ძლისპირებს იყენებდნენ.\*

ექვთიმე ათონელმა გარკვეული მოსაზრებით ხმა შეუცვალა კრიტიკის კანონს. მეექვსე ხმაზე დაწერილი კანონის ტექსტი მეოთხე ხმის მზა ძლისპირებს შეუფარდა და ფაქტობრივად ძლისპირისა და ხმის შეცვლით მთლიანად შეცვალა პირველწყაროს სტრუქტურა. დასაშვებია, რომ იმ პერიოდში ხმას არ ჰქონდა მყარად გამოხატული კანონიკური ფუნქცია. სხვა შემთხვევაში ისეთი ავტორიტეტი, როგორიც ექვთიმე გახლდათ, ხმას არ შეცვლიდა.

დედნისეულ მეექვსე ხმაზე, მაგრამ ქართულ გარემოში ადაპტირებულ ძლისპირებზე გაანყო გიორგი მთანმიდელმა კრიტიკის „დიდი კანონის“ მისეული ვერსია. თუმცა ძლისპირთა, როგორც მთელი კანონის მეტრული საზომის შეცვლამ ორიგინალთან მკვეთრი დაცილება განაპირობა, რამაც ბიზანტიური გავლენის გაძლიერების ახალ ეტაპზე, აღმაშენებლის ეპოქაში ახალი, არსენ ბერის მიერ შესრულებული ზუსტი თარგმანის აუცილებლობა გამოიწვია.

ბუნებრივად ისმის კითხვა, რას ნიშნავდა მთარგმნელისათვის მზა ძლისპირი, მრავალხმიან წყობას თუ უბრალოდ ქართული ენის ინტოგენური მახასიათებლების გათვალისწინებით ნათარგმნ ნიმუშს? სამწუხაროდ, წყაროებში არ არის დაკონკრეტებული ათონელთა სამგალობლო პრაქტიკის დეტალები, რის გამოც ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვნად ვერ ვუპასუხებთ.

კრიტიკის კანონი მხატვრულ ფორმაში იძლევა იმ თეოლოგიურ-ფილოსოფიურ სიბრძნეს, რომელიც ახასიათებს შუასაუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ აზროვნებას. მასში შეიძლება აღმოვაჩინოთ იმ პერიოდის თეოლოგიურ აზრის წარმმართველი ყველა ზოგადი კანონი. ყველაზე თვალსაჩინოდ ეს აზრი ქართულ სინამდვილეში იოანე პეტრიწის ნაშრომებშია გადმოცემული (პეტრიწი, 1999). მისი ნააზრევი ერთგვარი გზამკვლევაა სასულიერო კულტურის ამა თუ იმ ძეგლის სტილისტიკის, სტრუქტურის და სხვა თავისებურებათა დადგენის პროცესში. რადგან იოანე პეტრიწმა „არამც თუ შექმნა ჩვენში ფილოსოფიური აზროვნება და მიმართულება, არამედ შესაფერისი ფილოსოფიური ენა, სტილი და ტერმინოლოგიაც შემოიღო“ (პეტრიწი, 1999:XV).

\* X საუკუნის საქართველოში უკვე არსებობს „ალავერდის ანუ იორდანეს“ კრებული 900-მდე ძლისპირით, ყველა ხმაზე.

ჩვენს ხელთ არსებული სანოტო (Q-680) და ტექსტუალურ მასალაზე (Sin. 70) დაყრდნობით, კრიტელის კანონი უნდა განვიხილოთ, როგორც კომპოზიციურად დასრულებული მუსიკალურ-პოეტური ციკლი, რომლის კომპოზიციას მთელისა და ნაწილების ურთიერთობის ხასიათი განსაზღვრავს. პეტრინის განმარტებით, ნებისმიერი მთელის არსებობა ნაწილების გარეშე წარმოუდგენელია: „ყოველი დასრულებული ჯერ ნაწილებისაგან შედგება“ (პეტრინი, 1999:170). ამ თვალსაზრისით დიდი კანონი 250 ტროპარისაგან შემდგარი მთლიანობაა. იგი, ერთი მხრივ, დიდი მთელის, ამ შემთხვევაში, ცისკრის ან სერობის შემადგენელი ნაწილია, მეორე მხრივ, თავად კანონი იყოფა 9 გალობად, გალობები ძლისპირებად და ტროპარებად.

ნებისმიერი დასრულებული ნაგებობის სამად დაყოფაში პეტრინი ღვთაებრივი განგებულების კანონზომიერებას ხედავს: „ყოველი ღმრთაებრივი წესრიგი თავისთავად სამგვარადაა შეერთებული თავისი კიდოვანებით, საშუალოთ და დასასრულით“ (პეტრინი, 1999:171).

საზოგადოდ კანონი და მათ შორის „დიდი კანონიც“ სამ ნაწილად იყოფა. 9 გალობისაგან შემდგარ კონსტრუქციაში გამყოფის ფუნქციას მესამე და მეექვსე გალობების შემდგომ კვერეკსი იღებს. პირველი სამი გალობა პეტრინის მიხედვით შეიძლება გავიაზროთ, როგორც „კიდოვნება“, შემდეგი სამი – „საშუალო“ და ბოლო სამი, როგორც „დასასრული“. კანონის სამად დაყოფაში თეოლოგიურ საფუძველს ხედავს XII ს. ბიზანტიელი მოღვაწე იოანე ზონარა: „ეს რიცხვი (ცხრა) ასახავს ზეციურ იერარქიას... ცხრა ოდა სიმბოლურად სამგზის წმ. სამებას გამოხატავს“ (Аѡѡѡ ѡѡ, 1988:129).

კანონის კომპოზიცია შუასაუკუნეების აზროვნების ერთ-ერთ თვისობრივ პრინციპს ეყრდნობა. სამნაწილიანობა საზოგადოდ გავრცელებული ლოგიკაა ფორმისქმნალობაში. მაგრამ აქ კიდევ ერთ სიმეტრიულ საყრდენთან გვაქვს საქმე. მეექვსე გალობის შემდეგ, კონდაკი აძლიერებს სიმძიმის ცენტრს, განაზოგადებს კანონის იდეას და ციკლის კულმინაციის ფუნქციას იძენს. კონდაკის შემდეგ ბოლო სამ გალობაში სინანულთან ერთად სულიერი გადარჩენის იმედიც სჭარბობს, რაც ტექსტში ახალი ალთქმის მოვლენების დომინირებით, მუსიკაში კი დინამიკის შეცვლით გამოიხატება. ამ მიდგომით კრიტელის კანონი შეიძლება ორ არათანაბარ ნაწილად დავყოთ (6+3) და შუასაუკუნეების ესთეტიკის შესაბამისად კონდაკი „ოქროს კვეთის“ ადგილზე მოვიაზროთ.

საზოგადოდ, საგალობლის ფორმისქმნალობაში მყარი მუსიკალური ფორმულების მონაცვლეობის მეთოდი და ერთი ინტონაციური საქცევიდან მრავლის წარმოქმნის პროცესი არ არის მხოლოდ მუსიკალური კანონზომიერება. ამ პროცესის საფუძველიც ქრისტიანულ ფილოსოფიაში უნდა ვეძიოთ, რადგან დასაბამიდან შესაქმის სათავეში მსგავსება და ხატება ძევს. პირველსაწყისისაგან ყველაფრის წარმოქმნის და ამ შესაბამისობაში სამყაროს ერთიანობის იდეას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა შუასაუკუნეებში.

კრიტელის კანონის ძლისპირთა კომპოზიციური სტრუქტურა ერთიანია და მკვეთრად გამოკვეთილი რამდენიმე საქცევის კომბინაციას ეყრდნობა. საქცევების ექსპონირება პირველივე ძლისპირში ხდება. განვითარების ვარიაციული პრინციპის არსებობა საშუალებას გვაძლევს ამ კანონის მუსიკალურ წყობაში სამყაროს მარადიული წრებრუნვის გლობალური იდეა დავინახოთ, რომლის მიხედვითაც „ყოველი მზიარებელი ერთისა, ერთიც არის და არა ერთიც“ (პეტრინი, 1999:10).

მეორე მხრივ, ანალიზის შედეგად დომინირებადი ამ ციკლში ერთი მუსიკალური საქცევი აღმოჩნდა, რომელიც თითქმის უცვლელად ფიგურირებს



ძლისპირთა სხვადასხვა ეპიზოდებში, ამთლიანებს კანონის კომპოზიციას და თავისთავში მოიცავს სხვა მოტივურ ერთეულებს. საქცევის არსებითი თვისებაა მისი მიდრეკილება გაფართოებისა და შეკუმშვისაკენ. ციკლის განვითარების მანძილზე ამ საქცევის უცვლელი სქემის ბრუნვა (გაფართოების და შეკუმშვის მიუხედავად) სემანტიკურად იგივედება მარადიული სანწყისის „ყველგან მყოფობასთან“.

როგორც „ყოველი მყოფნი ინარმოებიან ერთისა მიზეზისაგან პირველისა“ (პეტრინი, 1999:29), ისე „დიდი კანონის“ ყოველი ვარიაცია ანუ ახალი ძლისპირი, პირველი სანწყისიდან ანუ I ძლისპირის ინტონაციიდან იღებს სათავეს.

ერთი და იგივე ინტონაციური საქცევის სხვადასხვა კონტექსტში მიმოქცევა საკმაოდ ვრცელი კანონის მიწოდების პროცესში მის აღქმასაც უწყობს ხელს. ყოველი ძლისპირის მელოდიური ჰანგი ტროპართა გალობით შესრულების შემთხვევაში მინიმუმ 25-ჯერ მაინც მეორდება. პეტრინის მიხედვით, „ეზიარების სიმრავლე ერთსა და ჰგავსცა“ (პეტრინი, 1999:10), ე. ი. ყოველი წარმოებული სანწყისის მსგავსია, რაოდენობრივი მხარე ერთთან მსგავსებას ხელს არ უშლის და ამდენად, ის ვარიანტული პრინციპი, რომელიც კანონს უდევს საფუძვლად და მას მრავალფეროვნების ელფერს აძლევს, სტაბილური ინტონაციური ფორმულების არსებობის პირობებში კანონის შინაარსზე ყურადღების გადატანის საშუალებასაც იძლევა.

ლინეარული განვითარების ელემენტები კანონიკური ხმის პირობებში, ერთი მხრივ, უნდა იყოს დაქვემდებარებული მასზე. ეს დაქვემდებარება კარგად ჩანს პირველ ძლისპირში, რომელსაც მკაცრი ქორალური წყობა, სინქრონული მოძრაობა, ტექსტის მიწოდების პრინციპი – „მარცვალ მარცვალზე“ ახასიათებს. მეორე ძლისპირიდან ხმების განვითარებას შედარებით თავისუფალი ხასიათი აქვს, მაგრამ მესამე ძლისპირი თავისი რეპრიზული ფუნქციით, ქორალური წყობის დროებით დაბრუნებით, აფერხებს ამ პროცესს. მეორე და მესამე რგოლში ხმათა დამოუკიდებელი განვითარების ტენდენცია აშკარად გამოხატულია. ეს განსაკუთრებით მეორე ხმას ეხება. ბანიც აქტიურდება პირველი და მეორე ხმის რეჩიტაციის ფონზე. ხმათა თავისუფალი განვითარება ბოლო სამ ძლისპირშია გამოკვეთილი. როგორც ჩანს, ეს აღმავალი დინამიკა იგრძნობოდა XIX საუკუნის მგალობელთა შესრულებაში, რადგან ფილიმონ ქორიძეს ტემპური მინიშნებებით აქვს ჩანერილი ეს ძლისპირები და ბოლო სამი ძლისპირი *allegro*-შია მოცემული.

მართალია, ძლისპირთა უმეტესი ნაწილი სამხმოვანებით იწყება, ეს არ უშლის ხელს ხმათა ინდივიდუალური განვითარების ფონზე რთული, შედგენილი აკორდული სტრუქტურების გამოჩენას. თუმცა ამ ეტაპზე, სანოტო მასალის რედაქტირებამდე, თავს ვიკავებთ აკორდული ვერტიკალის ანალიზისაგან.

გამშვევების პირობებში და დატვირთულ აკორდულ ფაქტურაში კანონიკური ჰანგი მაინც შენარჩუნებულია. კრიტელის კანონის განვითარებაში ერთი საქცევი აერთიანებს ციკლს და შეიძლება ითქვას „ზე-აღმატებულია“ სხვა მუსიკალურ მოდელებზე, რადგან მისკენ მიემართება მუსიკალური განვითარების არსი. ერთი სანწყისის არსებობა ნებისმიერი მხატვრული ქმნილების არსობრივი თვისებაა, რადგან „ერთიანობაა მიზეზი არსის მთლიანობისა, კანონზომიერებისა და მოწესრიგებულობისა“ (პეტრინი, 1999:188). ეს სამი თვისება არის კრიტელის „დიდი კანონის“ სრულყოფილების განმსაზღვრელი.

### დამონებული ლიტერატურა

კერესელიძე, ექვთიმე (1900-1932). *ქართული გალობა*. „სამი წირვის წესი. „შთასახე-დი“. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q-674

კერესელიძე, ექვთიმე (1936). *ისტორია ქართული საეკლესიო გალობის ნოტებზე გა-დაღებისა*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნა-წერთა ინსტიტუტის ფონდი Q-840

კიკნაძე, გულნაზი (რედ.). (1982). *ნევემირებული ძლისპირნი*. (ხელნაწერი 603, გამოსცა, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთო გ. კიკნაძემ). თბილისი: *მეცნიერება*.

„მარხვანი“ ნუსხურად. თავმთილი არსენის მიერ. *XIII*ს. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Sin.70

პეტრიწი, იოანე (1999). *განმარტება პროკლე დიადოხოსის ღმრთიმეტყველების საფუ-ძვლების*. (თანამედროვე ქართულ ენაზე გადმოიღო, გამოკვლევა, ლექსიკონი და შე-ნიშვნები დაურთო დამანა მელიქიშვილმა). თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გა-მომცემლობა.

ქორიძე, ფილიმონ (1894). *სრული ოქროპირის წესი*. საქართველოს მეცნიერებათა აკა-დემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q-680.

ქორიძე, ფილიმონ (1886). *დიდმარხვის საგალობლები ნოტებზე*. საქართველოს მეცნიე-რებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q-668

შულღიაშვილი, დავით (1991). *ქართული გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ*. კრე-ბულში: ნურნუშია, რუსუდან (პ/მ. რედ.). *ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა*. ისტო-რიისა და თეორიის საკითხები. სამეცნიერო შრომები. გვ. 122-172. თბილისი: თბილი-სის სახელმწიფო კონსერვატორია. (რუსული და ინგლისური რეზიუმეები)

ჭავჭავაძე, ზურაბ (1993). *ლიტერატურისმცოდნეობა, კრიტიკა, პუბლიცისტიკა, თარგ-მანი*. თბილისი: *მერწყული*.

ჯავახიშვილი, ივანე (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: *ხელოვნება*.

Ãððì àí, Åããí èé (1988). *Ãèçáí ò ééñéí à ì óçú éí çí áí èà. Ì ì ñããà: Ì óçú èà*.

Ì àðð, Í èéí (1940). *Í ì èñàí èà ãððçéí ñèèð ðéñí ì èñàé ñéí àéñéí àí ì í í àñò ù ðý. Ì ì ñããà-Èáí éí ãðàä: ÅÍ ÑÑÑÑ*.

გაგალითი  
EXAMPLE

I ძლისძირი  
I Theme-Songs

**A** **B**

შემ - წე და მხსნელ და მუარ-ველ მე-ყავ მე მა - ცხო - ვა - რე ბად ჩემ-და  
Shem-tse da mkhsnel da mpar-vel me-qav me ma - tskho - va - re bad chem-da

**II a** **B<sup>1</sup>** **A<sup>1</sup>**

მო - ი - - - - - ბო - - - - - ლე ცა - ო  
mo i - - - - - khi - - - - - le tsa - o

**II b** **B**

ო - - - - - ბო - - - - - ლეთ ო - - - - - ბო - - - - - ლეთ  
i - - - - - khi - - - - - let o - - - - - khi - - - - - let

**III a** **A** **B**

შე - - - - - ურ - - - - - ყე - - - - - ველ - სა  
she - - - - - ur - - - - - qe - - - - - vel - sa

**III b** **AB** **AB**

შერ - ყე - უ - ლი გო - ნე - - - - - ბა  
sher qe - u - li go - ne - - - - - ba

**IV** **B** **A**

ეს - მა წი - ნას წარ - მე ტველ - სა  
es ma tsi - nas tsar - me tqvel - sa

**VI** **B**

ღა - ღად ვეყავ მე  
gha - ghad vhaqav me

**VII** **A**

ვსცო - - - - - დეთ და - - - - - უს - ჯუ - ლო ვიქმ - ნე - ნით  
vstso - - - - - det da - - - - - us - ju - lo vikm - ne - nit

**V** **A**

ღა - - - - - მით - - - - - გან ვიმ - - - - - სთობ  
gha - - - - - mit - - - - - gan vim - - - - - stob

**VIII** **A**

რო - - - - - მეღ - - - - - სა ძალ - - - - - ნი  
ro - - - - - mel - - - - - sa dzal - - - - - ni

**IX** **A**

უ - თეს - ლოდ მიღ - გო - მი - - - - - ლ  
u - tes - lod mid - go - mi - - - - - l

**ქართულ საეკლესიო საგალობლებში  
„დასდებლის მეცნიერებას“ გამოვლენის ზოგიერთი  
ასპექტის შესახებ**

საეკლესიო საგალობლების პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართების კანონზომიერებათა ზედმიწევნით ცოდნას შუა საუკუნეების ქართველი ჰიმნოგრაფები „დასდებლის მეცნიერებას“ უწოდებდნენ. „დასდებლის მეცნიერება“ „დადების“ ცოდნას ანუ საგალობლის ტექსტზე ჰანგის განწყობის ხელოვნების ფლობას გულისხმობს.

ქართული საეკლესიო საგალობლების სამუსიკო კანონზომიერებათა კვლევისას განსაკუთრებული სიცხადით გამოიკვეთა შუა საუკუნეების ჰიმნოგრაფთა ზოგიერთი შემოქმედებითი მეთოდი, რომელიც ითვალისწინებს ჰიმნში კანონიზებული ჰანგების უცვლელად შენარჩუნებას. ღვთისმსახურებისას მხოლოდ კანონიზებული ჰანგების გამოყენების და მათი წმინდად დაცვის შესახებ ეკლესიის მამათა არაერთი გამონათქვამი მიუთითებს. „საზოგადო“ გალობის აკრძალვის თაობაზე ლაოდიკიის კრების მე-15 კანონის პატრიარქ თეოდორე ბალსამონის (მე-12 ს.) განმარტების თანახმად, ეკლესიის მამების მიერ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში დაშვებულ იქნა მხოლოდ იმ საგალობლების გალობა, რომლებიც საეკლესიო წიგნებში იყო შესული. არაკანონიკური საგალობლების გალობა ლაოდიკიის კრების 59-ე კანონითაც იკრძალება (არქიეპისკოპოსი ფილარეტი, 1864:173).

X საუკუნის უდიდესი მოღვაწე მიქაელ მოდრეკილი იადგარის ანდერძში განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ საგალობლები მან ჩაწერა „სინმიდით და სიმართლით“ და კილოს სისწორით (გვახარია, 1978: 209). ტრადიციულ კანონიზებულ ჰანგს ანიჭებდა უპირატესობას წმ. გიორგი მთაწმიდელი (XI ს.). ჰიმნოგრაფმა ბერძნულიდან თარგმნილი „შუალამის დასდებლები“ გააწყო, მისივე სიტყვებით, „ძუელთაგან ცნობილ“, ოთხასი წლის ხნოვანების ჰანგზე (ჟორდანი, 1897:380).

ტრადიციული საგალობლების კილოს უცვლელობისა და წმინდად დაცვისკენ მოგვინოძებს წმიდა ექვთიმე აღმსარებელი: „კილო არის საფუძველი გალობისა, რომლის ხმის ძარღვზეც ყველა ხმის მიმოხვრანი დამოკიდებულნი არიან... კილოს საგალობელი უმაღლესად კანონიერად ცნობილი, მიღებული და დამტკიცებული არის... კილოს დაკარგვა იგივე გალობის დაკარგვა არის“ (კერესელიძე, 1931:189).

ძველ მგალობელთა გამონათქვამებიდან ჩანს, რომ მათთვის სანიშნო კანონიკური ჰანგის უცვლელად დაცვა ჰიმნოგრაფთა ღირსებად მიიჩნეოდა. მღვდელი რ. ხუნდაძე წერდა: „საუკეთესო მგალობლებთან ვერავინ გაბედავდა ერთხელვე დაფუძნებული კილოს სხვაგვარად შებრუნებას“ (ხუნდაძე, 1911:IV).

ძველი ქართული საეკლესიო საგალობლების სანოტო ნიმუშების განხილვამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ ჰიმნოგრაფები ცდილობდნენ რვა ხმის სისტემაში გაერთიანებული კანონიკური ჰანგების თუ მათი შემადგენელი მელოდიური ფორმულების „წმინდად“ დაცვას. ამაზე მეტყველებს ჰიმნების კომპოზიციური გააზრება, სხვადასხვა მუსიკალური სტილის, კერძოდ – სადა, სილაბურ-გამმევენებული და გამშვენებული კილოს ადეკვატურ საგალობლებში არსებული საერთო კანონიკური ღერძი.

ცნობილია, რომ ქართული საეკლესიო ჰიმნები, ისევე როგორც ბიზანტიური, სლავური და სხვა, კლასიფიცირებულია არა მხოლოდ ხმების, არამედ ჰანგების მიხედვითაც (ტროპარს თავისი ჰანგი აქვს, ძლისპირებს – თავისი, სტიქარონებს – თავისი და ა.შ.), რომლებიც შესაბამის მელოდირ ფორმულებს შეიცავს. მოდუსებს ურთიერთშენაცვლების უნარი აქვს, რაც ჰიმნოგრაფს გარკვეულ თავისუფლებას, იმპროვიზირების შესაძლებლობას ანიჭებს (მხოლოდ ნორმის ფარგლებში). სასულიერო პოეტური ტექსტის შესაბამისად, ვარიანტულ ცვლილებებს განიცდის მოდუსების რიტმული ნახაზი, ბგერათსიმალღებრივი პარამეტრი ძირითადად უცვლელადაა შენარჩუნებული.

საგალობლების ჰანგის დაყოფა მის შემადგენელ მელოდირ ფორმულებად ძირითადად შეესაბამება პოეტური ტექსტის სინტაქსურ დაყოფას. სიტყვიერი საწყისის კვალდაკვალ, ვარიანტულ ცვლილებებს განიცდის მოდუსების რიტმული ნახაზი, ბგერათსიმალღებრივი პარამეტრი კი ძირითადად უცვლელადაა შენარჩუნებული.

განვიხილოთ „ღმერთი უფალის“ ორი განსხვავებული ნიმუში. აღნიშნული საგალობელი, ჩვეულებისამებრ, ტროპარის ჰანგის მელოდირ ფორმულებს ემყარება (იხ. მაგ. 1 და 2)<sup>1</sup>. ჰიმნის პირველი ვარიანტი დეკანოზ რ. ხუნდაძის მიერაა ჩანერგილი (ხუნდაძე, 2124, გვ.38), ხოლო მეორე – ილუმენ ექვთიმე კერესელიძის მიერ (კერესელიძე, 1920:126). მიუხედავად იმისა, რომ ორივე საგალობლის კომპოზიციის სტრუქტურა მეექვსე ხმის ტროპარის მელოდირ ფორმულებითაა შედგენილი, მათი ჰანგები ერთმანეთისაგან საკმაოდ სხვაობს. VI ხმის ტროპარის ნიმუშად სანოტო მაგალითში 3 წარმოდგენილია სააღდგომო ტროპარი „ანგელოსთა ძალნი“ (კერესელიძე, 1920:167). ჰიმნების ურთიერთშედარების შედეგად გაირკვა, რომ „ღმერთი უფალის“ ავაჯის შესადგენად სხვადასხვა შემთხვევაში VI ხმის ტროპარის სხვადასხვა მელოდირ ფორმულებია შერჩეული (სანოტო მაგალითებში მელოდირ ფორმულები წყვეტილი ხაზითაა გამოყოფილი და აღნიშნულია ლათინური ასოებით: ა, ბ, ც და ა.შ.).

„ანგელოსთა ძალნი“: a b c d e a' b' c' f b<sup>2</sup> c<sup>2</sup> g h

„ღმერთი უფალი“ (ხუნდაძის ხელნაწერი): d c g h'

„ღმერთი უფალი“ (კერესელიძის ხელნაწერი): a b c d c'

მეექვსე ხმის ტროპარების მოდუსების ვარიანტებითა და განსხვავებული კომბინაციებითაა შედგენილი საგალობლები: ღმრთისმშობლისა „შენ ხარ ვენახი“ (ქართლ-კახური), „მეუფეო ზეცათაო“ (როგორც იმერულ-გურული, ასევე ქართლ-კახური), „ჯვარსა შენსა“ (იმერულ-გურული) და სხვა.

ერთი და იმავე ჰანგის მქონე საგალობლებში მელოდირ ფორმულათა კომბინაციების ნაირგვარობას ხშირ შემთხვევაში პოეტური ტექსტის სიტყვათა შინაარსობრივი დატვირთვა განაპირობებს. შინაარსობრივი თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანეს სიტყვებს ჰანგის ყველაზე გამომსახველი რიტმო-ინტონაციის მქონე მოდუსები შეესაბამება. მაგალითად, საწყისი ფრაზის ყველაზე რელიეფური მელოდირ ფორმულები, რომლებსაც ჯვართამაღლებისა და ღვთისმშობლის შობის ტროპარებში პირველი, მეორე და მესამე ადგილი უკავია, წმ. ლაზარეს და ბზობის ტროპარში მეორე, მესამე და მეოთხე ადგილზე გადაინაცვლებს (კერესელიძე, 1931:391;638;515). ეს გამოწვეულია ჰიმნოგრაფის სურვილით, შეუსაბამოს ამ ფორმულებს ტროპარის პოეტური ტექსტის ძირითადი შინაარსობრივი დატვირთვის მქონე სიტყვები.

ტროპარების შედარებითმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ სიტყვიერი ტექსტის

მარცვლების რაოდენობრივი ზრდის შემთხვევაში მელოდიური ფორმულა შესაძლოა გაფართოვდეს მისივე შემადგენელი ბგერის ან სეგმენტის განმეორებით, ხოლო საპირისპირო ტენდენციისას პირიქით – მცირდება მათი უგულვებელყოფით. ჰიმნოგრაფი ჭარბ მარცვლებს ზოგჯერ იმ ბგერებზე განათავსებს, რომლებიც აღმავალი თუ დაღმავალი საფეხურებრივი მოძრაობით ამზადებს მელოდიური ფორმულის საწყის ბგერას, ან კიდევ მელოდიურ ნახაზზე, რომელიც წარმოადგენს საყრდენი ბგერის შემომღერებას.

ამდენად, ელოვანთმთავრისთვის ჰანგი-მოდელი არ წარმოადგენს უძრავ სქემას. იგი საკუთარი გამოცდილებისა და „დასდებლის მეცნიერების“ შესაბამისად, ირჩევს საგალობლის გარკვეული ხმისა და სახეობის მელოდიურ ფორმულებს და მათი ვარიანტული ცვლილებებისა და კომბინაციების მეშვეობით ქმნის ახალ ჰანგს (ან მის ვარიანტს) ამა თუ იმ სასულიერო პოეტური ტექსტისათვის.

განსაზღვრული რაოდენობის მელოდიური ფორმულებით საგალობელთა ჰანგის „აკინძვის“ (პ. კარბელაშვილი) კომპოზიციური მეთოდი ჩამოყალიბდა მრავალი საუკუნის წინ და ნიშანდობლივია, ასევე, ბიზანტიური, სირიული, სერბული თუ სლავური საეკლესიო გალობისთვის. ჰიმნოგრაფთა მიერ ამ მეთოდის გამოყენება რვა ხმის სისტემაში გაერთიანებული ჰანგებისა და მელოდიური ფორმულების წმინდად დაცვის მნიშვნელოვანი პირობა იყო.

ეკლესიის მიერ კანონიზებული ჰანგები ძირითადად უცვლელია მუსიკალური სტილების ისტორიული ცვალებადობის ფონზე. უფრო გვიანდელი ეპოქის სილაბურ-გამშვენიებული (ზომიერად გამშვენიებული) და გამშვენიებული მუსიკალური სტილის ნიმუშებში კანონიკური ჰანგი ისეთივე სიზუსტით არის დაცული, როგორც ადრეულ ე.წ. სილაბურში, რომელთანაც ყველაზე მეტ სიახლოვეს სადა კილოს ჰიმნები ამჟღავნებს. სადა და გამშვენიებული მუსიკალური სტილის საგალობელთა შედარებითი ანალიზი ამის ნათელი დადასტურებაა.

სანოტო მაგალითებში №4, 5, 6 წარმოდგენილია წირვის საგალობლის „მოვედით, თაყვანის-ვსცეთ“ სადა, სილაბურ-გამშვენიებული და გამშვენიებული კილოს ნიმუშების საწყისი მუხლები (იხ. ერქვანიძე, 2003:197; ერქვანიძე, 2004: 226; ქორიძე, 1895:35). შედარებისას აღმოჩნდა, რომ მათ აქვთ საერთო, უცვლელი კანონიკური ლერძი. მისი დადგენისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვიერ ტექსტს, რომლის მარცვლები სწორედ ჰანგის კანონიკური ლერძის ბგერებზე ნაწილდება (სანოტო მაგალითებში ეს ბგერები წრეებითაა შემოხაზული, გამშვენიება კი კავებშია ჩასმული). როგორც მაგალითიდან ჩანს, გამშვენიებისას პოეტური სიტყვის მარცვალი ადგილს არ იცვლის, არ გადადის გამშვენიების ფუნქციის მქონე მუსიკალურ ბგერაზე. ამდენად, სიტყვიერი ტექსტი ხაზს უსვამს ჰანგის ბგერების სტაბილური კანონიკური ლერძის საყრდენ ფუნქციურ დატვირთვას და მიჯნავს მათ მუსიკალური ქსოვილის მობილურ-იმპროვიზაციული ელემენტებისაგან.

გამშვენიებული მუსიკალური სტილის საგალობლებში ხმის ტრიალი და მიმოხვრა ძირითადად „ნამდვილი კილოს“ ბგერათა ირგვლივ ხდება (იხ. მაგ. 6). მეტისმეტად არ სცილდება კანონიკურ ლერძს, რათა არ დაიკარგოს ძირითადი, სტაბილური ჰანგის შეგრძნება (კანონიკური ჰანგის ბგერებია:  $c^2 d^2 e^2 d^2 c^2 h^1 c^2 d^2 c^2 h^1 a^1$ ). ყოველივე გალობის კანონიკითაა განსაზღვრული და ჰიმნოგრაფთა განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. წმიდა ექვთიმე (კერესელიძე) წერდა: „საგალობელი ან მარტო კილოზე უნდა იგალობონ, ან შიგადა-



შიგ გამშვენებით, ხოლო მარტო გამშვენება და გავარჯიშება საგალობლისა არ შეიძლება. ის იქნება უსაფუძვლო და უფარგისი, რადგან გადავარდება თავის წესიერის გზისგან და დაიკარგება კილო“ (კერესელიძე, 1931:189). ეს პრინციპი მკაცრად არის დაცული გამშვენების თვალსაზრისით რთულ ნიმუშებშიც კი. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ნირვის საგალობელი „რომელნი ქერუბიმთა“ (ერქვანიძე, 2004:249), რომლის პოეტურ-მუსიკალური სტრუქტურა ამოზრდილია სამი მელოდიური ფორმულის შემცველი საწყისი მუხლისაგან. იგი წარმოადგენს სადღესასწაულო მსახურებისთვის განკუთვნილ ერთ-ერთ ყველაზე ვრცელ საგალობელს, რომელიც განსაკუთრებულ სტრუქტურულ სახეობას ქმნის (იხ. მაგ. 7). აქ გამშვენება-გავრცობას თუ სხვადასხვა სახის ვარიანტულ განვითარებას განიცდიან საგალობლის უმცირესი სტრუქტურული ელემენტები – მელოდიური ფორმულების შემადგენელი სეგმენტები, რომლებიც განსხვავებულ კომბინაციებს წარმოშობენ. ზოგჯერ ისინი ტრანსპონირებულია კილოს ახალ საფეხურზე, ანდა გვევლინება მოდულირებული სახით<sup>2</sup> (სანოტო მაგალითში 7 მელოდიური ფორმულები აღნიშნულია ციფრებით, სეგმენტები – ლათინური ასოებით, კანონიკური ღერძის ბგერები კი შემოხაზულია წრეებით). ყოველივე ამის გამო საგალობლის კანონიკური ღერძი ყურისთვის ძნელად შესაცნობია; მის დადგენას ჰიმნის პოეტური ტექსტი გვიადვილებს – სიტყვიერი ტექსტის მარცვლები კვლავ მხოლოდ კანონიკური ღერძის ბგერებზე ნაწილდება<sup>3</sup>. ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუკი განვიხილავ საგალობელს მის სადა ნიმუშს შევადარებთ (იხ. მაგ. 8)<sup>4</sup>.

ამდენად, ნირვის საგალობლის, „რომელნი ქერუბიმთა“ ანალიზი კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ გამშვენებული მუსიკალური სტილის რთულ საგალობლებშიც კი, საბაზისო ჰანგი უცვლელია, ხოლო პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპი ისევე მკაცრად არის დაცული, როგორც მათ სადა ნიმუშებში.

არსებობს, აგრეთვე, საგალობელთა ჯგუფი, რომლებშიც ერთი და იმავე კანონიკური ჰანგის ზოგიერთი მონაკვეთი განსხვავებული ვარიანტით არის წამოდგენილი, რაც „ნამდვილი“ კილოს უგულებელყოფად არ უნდა მივიჩნიოთ. მსგავსი სახეცვლა რომ დასაშვები იყო, ამაზე მიქაელ მოდრეკილის სიტყვებიც მიუთითებს: „საყუარელნო, უკეთუ ერთსა ძლისპირსა ზედა რომელიმე კილო□ ერთი ორგუარად იყოს აღნიშნულ, ნუ უცხო გიჩნ, ნუცა ურთიერთას წინააღდეგომ, რამეთუ რა□მე მრავლისა ძლისპირისა ერთი კილო□ ორგუარად არს მეხურად...“ (გვახარია, 1978:5).

„კილოს დაკარგვას“ მნიშვნელოვან ზღუდეს უქმნიდა ქართულ სამგალობლო სკოლებში დანერგილი სასწავლო პრაქტიკა, რომლის შესახებ ფილიმონ ქორიძე წერდა: „სადა გალობაზე აშენებენ კილო-გალობას (იგულისხმება „ნამდვილი კილო“ ანუ საგალობელთა სილაბურ-გამშვენებული ნიმუშები – მ.ს.), ხოლო კილო-გალობაზე აშენებდნენ ვარჯიშის გალობას (ე. ი. უფრო რთული გამშვენების ნიმუშებს) (ქორიძე, 1461–126). კანონიკური ჰანგების სწავლება მომავალ მაგალობელთა პროფესიული დახელოვნების საწყის ეტაპზევე იყო გათვალისწინებული. საბაზისო კილოზე ორიენტაციას თვით ლიტურგიკული პრაქტიკაც უზრუნველყოფს. მთელი წლის სადაგ თუ სადღესასწაულო მსახურებათა ერთიან კალენდარულ ციკლში ჩართული საგალობლების სადა და მათი შესაბამისი გამშვენებული ნიმუშები ერთმანეთისგან აბსოლუტური განცალკევებით ვერ განიხილება – გამშვენებული ჰიმნი (იმპროვიზაციის შედეგად

კილოდან გარკვეული გადახრებით) მლოცველთა მიერ აღქმულია მისივე საბაზისო ნიმუშის მხოლოდენ ვარიანტად.

ქართული საეკლესიო საგალობლების ანალიზის საფუძველზე ირკვევა, რომ „დასდებლის მეცნიერების“ გამოვლენის სხვადასხვა ასპექტები – ერთი მხრივ, ჰანგის აგება განსაზღვრული რაოდენობის მელოდიური ფორმულების და მათი შემადგენელი სეგმენტების მეშვეობით; მეორე მხრივ, განსხვავებული მუსიკალური სტილის (სადა, სილაბურ-გამშვენებული და გამშვენებული) საგალობლებში საბაზისო კანონიკური ღერძის უცვლელად შენარჩუნება (სიტყვიერი ტექსტის ჰანგთან შეფარდების პრინციპის დაცვით), ეკლესიის მიერ კანონიზებული მელოდია-მოდელებისა და მათი შემადგენელი ინტონაციური ფორმულების წმინდად დაცვის აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> სანოტო მაგალითებში წარმოდგენილია მხოლოდ საგალობლის ზედა ხმა, ე.წ. „თქმა“, რომელიც ჰიმნის კანონიკურ ღერძს შეიცავს.

<sup>2</sup> იგივე შეიძლება ითქვას გამშვენებული კილოს „რომელნი ქერუბიმთას“ კიდევ უფრო რთული ნიმუშის შესახებ, რომელიც ანალოგიურ კომპოზიციურ პრინციპს ემყარება (იხ.: ქორიძე, 1895:90).

<sup>3</sup> ზოგიერთი გამონაკლისი შემთხვევის გარდა, როდესაც ლოცვითი ტექსტის მარცვალ მოდის საბაზისო ბგერის ახლომდებარე, მისივე გამამშვენებელ ბგერაზე.

<sup>4</sup> სანოტო მაგალითში წარმოდგენილია საგალობლის სანყისი მუხლი (ერქვანიძე, 2003:200).

### დამონებული ლიტერატურა

გვახარია, ვაჟა. (1978). *მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები, X საუკუნე*. წიგნი I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

კერესელიძე, ექვთიმე. (1920). *სრულიად წელიწადსა შინა სახმარებელი რვა ხმა პარაკლიტონი* (ილუმენ ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერი). კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ხელნაწერი Q-673.

კერესელიძე, ექვთიმე. (1931). *ქართული გალობა სამი წირვის წესი. ლიტურგია მღვდელმთავართათვის* (ილუმენ ექვთიმე კერესელიძის ხელნაწერი). კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ხელნაწერი Q-674.

ჟორდანი, თედო. (1897). *ქრონიკები*. წიგნი II. ტფილისი: კ. ი. მუხრან-ბატონის გამოცემა. სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.

ერქვანიძე, მალხაზი. ვეშაპიძე, ლევანი. (შემდგ.) (2003). *ქართული გალობა, გელათის სკოლა. მწუხრის, ცისკრის, ჟამისწირვის, თორმეტ საუფლო და უძრავ დღესასწაულთა, პასექის, პანაშვიდის და ქორწინების საგალობლები*. თბილისი: ხელოვნება.

ერქვანიძე, მალხაზი. (შემდგ.). (2004). *ქართული გალობა, გელათის სკოლა. მწუხრი, ცისკარი, წირვა ილუმენ ექვთიმე კერესელიძის და დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის ხელნაწერების მიხედვით*. ტ. I, გამ. III. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოსთან არსებული საეკლესიო გალობის ცენტრი.

ქორიძე, ფილიმონ. (1895). *ქართული გალობა, ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, მღვდლისა და მღვდელმთავრისათვის*. პარტიტურა 1. ტფილისი: სტამბა მაქსიმე შარაძისა.

ქორიძე, ფილიმონ. მცირე შენიშვნა გალობა-სიმღერის ისტორიულ მიმოხილვაზე მამა პოლიევქტოს კარბელაშვილის მიერ. საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივი, პ. კარბელაშვილის პირადი ფონდი, ხელნაწერი 1461-126.

ხუნდაძე, რაჟდენი. (1911). *ქართული გალობა, ლიტურგია იოანე ოქროპირისა*. პარტიტურა. ტფილისი: ელექტრომბეჭდავი სტამბა ა. კერესელიძისა.

ხუნდაძე, რაჟდენი. *რვა ხმა სამწუხრო და საცისკრო საგალობლები*. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი, ხელნაწერი 2124.

Àðñàí èññ ï Òëëàðàò (Ãðì èëääññëé). (1864). *Èñò ï ðë-áññëé ï áçí ð ï áñí ï ï ááòáá è ï áñí ï ï áí èÿ áðñ-áññ é òáðëáð*. Èçä. áð ðí á, áí ï ï éí áí í ï á, ×áðí èä á: òëí ï ðàð èÿ èëñèí ññ ä ï ï áñòñ ðÿ.

მაგალითი 1. ღმერთი უფალი  
EXAMPLE 1. God, Our Lord

**d** **c**

ღმერ - თი უ - ფა - ლი და გა - მო - გვი - ჩნდა ჩვენ  
ghmer - ti u - pa - li da ga - mo - gvi<sup>1</sup> chnda chven

**g** **h**

კურთხეულ არს მომა - ვა - ლი სა - ხე - ლი - თა უ - ფლი - სა - თა.  
kurtkheul ars moma - va - li sa-khe - li - ta u - pli - sa - ta.

მაგალითი 2. ღმერთი უფალი  
EXAMPLE 2. God, Our Lord

**a** **b** **c**

ღმერ - თი უ - ფა - ლი და გა - - - მო - გვი - ჩნდა ჩვენ.  
ghmer - ti u - pa - li da ga - - - mo - gvi - chnda chven

**d** **c<sup>1</sup>**

კურთხეულ არს მომა - ვა - ლი სა - ხე - ლი - თა უ - ფლი - სა - თა.  
kurtxoul ars moma - va - li sa - xe - li - ta u - pli - sa -

მაგალითი 3. ტროპარი აღდგომისა  
EXAMPLE 3. Easter Troparion

**a** **b**

ან - გე - ლოზ - თა ძა - ღნი დი - დე - ბულ - სა სა - ფლა - ვ - სა შე - ნ - სა  
an - ge - loz - ta dza - lni di - de - bul - sa sa - fla - v - sa she - n - sa

**c** **d** **e**

ზე - და ი - ხი - - - ღნეს და მცვე - ღნი ი - გი მკვდარ იქმ - ნეს  
ze - da i - khi - - - lnes da mtsve - lni i - gi mkvdar ikm - nes

**a<sup>1</sup> (იმპროვ.)** **b<sup>1</sup> (იმპროვ.)**

სდა მა - რი - ამ სა - ფლა - ვ - სა მის თა - ნა და ე - ძი - ებ - და შე - მუ -  
sdga ma - ri - am sa - plav - sa mis ta - na da e - dzi - eb - da she - mu -

**c<sup>1</sup> (იმპროვ.)**

რვად უხრ - წნელ - - - სა გვამ - სა შენ - სა  
rvad ukhr - tsnel - - - sa gvam - sa shen - sa

**f**

ხოლო შენ წარმოსტყვენე ჯოჯოხე - თი და ა - რა გე - ვნო მის მი - ერ.  
kholo shen tsarmostqvene jojokhe - ti da a - ra ge - vno mis mi - er.

**b<sup>2</sup>** **c<sup>2</sup> (იმპროვ.) (Improv.)**

ა - ხა - რე ქალ - წუ - ლსა ცხოვ - რე - - - ბა სა - უ - კუ - ნო  
a - kha - re kal - tsu - lsa tskhov - re - - - ba sa - u - ku - no

**g** **h**

რო - მე - ლი ა - ღსდგ მკვდრე - თით უ - ფა - ლო დი - დე - ბა შენ - და.  
ro - me - li a - ghsdeg mkvdre - tit u - pa - lo di - de - ba shen - da.

მაგალითი 4. მოვედით თაყუანის-ვცეთ  
EXAMPLE 4. O Come, Let us Worship

მო - ვე - დი - თი თა - ყუა - ნის - ვსცე - ეთ  
mo - ve - di - it ta - qua - nis - vstse - et -

მაგალითი 5. მოვედით თაყუანის-ვცეთ  
EXAMPLE 5. O Come, Let us Worship

**a** **b** **c**

მო - ვე - დით, თა - ყუა - ნის - ვსცეთ  
mo - ve - dit, - - - ta - - - qua - - nis - - vstet - - -

მაგალითი 6. მოვედით თაყუანის-ვცეთ  
EXAMPLE 6. O Come, Let us Worship

**a** **b** **c**

მო - ვე - დით თა - ყუა - ნი  
mo - ve - dit ta - - - qua - - ni

ვსცეთ  
vstet

მაგალითი 7. რომელნი ქერუბიმთა  
EXAMPLE 7. Let us, the Cherubim

The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music, each with corresponding lyrics in Georgian and English below it. The score is divided into sections labeled with Roman numerals (I, II, III) and letters (a, b, c, d, b<sup>1</sup>, b<sup>2</sup>, b<sup>3</sup>, b<sup>4</sup>, d<sup>1</sup>, d<sup>2</sup>, d<sup>3</sup>, d<sup>4</sup>). The lyrics are as follows:

რო - მელ - ნი ქე - რუ ბიმ - თა - (ა)  
ro - mel - ni ke - ru bim - ta - (a)

სა - - - ი - დუ - მ - ლო სა  
sa - - - i - du - m - lo sa

ვე - - - მსგავ - სე - - - ბი - - -  
ve - - - msgav - se - - - bi - - -

(ო) - - - ით და ცხო - ველს მეო - ვე - - - ლი -  
(i) - - - it da tskho - vels mqo - pe 1 - - - li -

სა - - - მე - - -  
sa - - - me - - -

(ე) - - - (ე) - - - (ე) - - -  
(e) - - - (e) - - - (e) - - -

(ე) - - - ბი - - -  
(e) - - - bi - - -

სა - გზის წმი - და - - -  
sa sam - gzis tsmi - da - - -



II<sup>3</sup> III

სა - - - - - ა - - - - -  
sa - - - - - a - - - - -

II<sup>4</sup> II

(ა) - გა - ლო - ბა - - - - - სა შენ - და შევ - წი -  
(a) - ga - lo - ba - - - - - sa shen - da shev - wi -

d<sup>5</sup> (იმპროვ.) III II<sup>6</sup>

რა - - - - - (ა) - - - - - ყო - - - - -  
ra - - - - - (a) - - - - - qo - - - - -

II<sup>7</sup> d<sup>7</sup>

ვე - - - - - ლი - - - - - (ე) აწ  
ve - - - - - li - - - - - (e) ats

II<sup>8</sup> d<sup>5</sup> III

სო - - - - - ული - - - - - (ო) - - - - - (ო) - - - - - სა  
so - - - - - pli - - - - - (i) - - - - - (i) - - - - - sa

II II<sup>10</sup>

და - - - - - უ - ტე - - - - - ო - - - - - თ ზრუ - - - - - ნ -  
da - - - - - u - te - - - - - o - - - - - t zru - - - - - n -

d<sup>6</sup> III

ვა - - - - - (ა) - - - - -

მაგალითი 8. რომელნი ქერუბიმთა  
EXAMPLE 8. Let us, the Cherubim

I II III

a b c d e

რო - მე - - - - - ლნი ქე - რუ - ბი - - - - - მთა - (ა)  
ro - me - - - - - lni ke - ru - bi - - - - - mta - (a)

### ქართული საერო და სასულიერო მრავალხმიანობის ურთიერთკავშირის შესახებ

მრავალხმიანობა ქართველთა მუსიკალური აზროვნების ძირითადი მახასიათებელია და ცხადია, რომ ჩვენში ქრისტიანობასთან ერთად შემოსული საგალობელი ეროვნული მუსიკალურ-სამეტყველო სისტემის განუყოფელ ნაწილად იქცა. მით უმეტეს, რომ მართმადიდებლობამ ერთიანი კანონიკის ფარგლებში ყველა მორწმუნე ერს შეუწარმოა თვითმყოფადობის გამოხატვის, შემოქმედებითი ნიჭის გამოვლენის ფორმები უფალთან მიმართების ყველა სფეროში.

ქრისტიანულმა გალობამ ორგანულად შეითვისა ჯერ კიდევ წარმართობიდან მომდინარე საკულტო-სარიტუალო საგალობელთა მრავალხმიანობა. მ. ხვთისიაშვილმა მართებულად შენიშნა რომ, პირველ ყოვლისა, სამხმიანი სწორედ წარმართული საგალობელი იქნებოდა. ამის საფუძველს მკვლევარი ხედავს არამართო ცნობილ მუსიკალურ ატრიბუტებში, არამედ უძველესი ქართული წარმართული პანთეონის ცენტრში ამოზრდილ საკრალურ ტრიადაში, წმინდა სამების ამ თაურსახეში, რომელიც თავისთავად განაპირობებდა და განსაზღვრავდა მისდამი აღვლენილი გალობის სპეციფიკას, სახმიანობით წარმოჩენილს (ხვთისიაშვილი, 1993:51).

მართლაც, წინა ქრისტიანულ პერიოდში, როდესაც თავი იჩინეს მონოთეისტურმა ტენდენციებმა, ღვთაებათა გამაერთიანებელ სახედ მოგვევლინა მზე – ღვთაებათა ერთიანობის სიმბოლო. სწორედ მონოთეისტურ ეტაპს უკავშირდება ის წარმოდგენები, რომელთა თანახმად ერთი მზე-ღმერთი სამ-მზედაა ჰიპოსტასირებული: მზე – პურადობისა, მზე – მამაცობისა და მზე – ნადირობის მფარველი („თოფოსნობისა“). აშკარად ჩანს, როგორ იყრიან თავს ცალკეული ღვთაებები „ერთარსება და სამსახოვან“ მზე-ღვთაებაში (სირაძე, 1978:32-33). მზე, რომელიც მძლავრად ფიგურირებს ქართულ ფოლკლორსა თუ ხალხურ არქიტექტურაში, თანდათან შეერწყა ქრისტიანულ ასტრალურ სიმბოლიკას და ასევე ხშირად ჩნდება ქრისტიანულ ტაძართა არქიტექტურულ დეკორში, ფერწერაში, აგიოგრაფიაში და, განსაკუთრებით, ჰიმნოგრაფიაში.

ნეოპლატონიზმი, რომლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იოანე პეტრინია, აღიარებდა „ორგვარ სიბრძნეს“ – წარმართულსა და ქრისტიანულს, მათ მორიგებას ცდილობდა და ამით საფუძველს უმზადებდა ისეთ დიდმნიშვნელოვან მოვლენას, როგორიც რენესანსია. იოანე პეტრინი ქართული რენესანსის მეკვლედ გვევლინება. აღიარებდა რა „ორმაგ სიბრძნეს“, ეს უდიდესი მოაზროვნე წარმართულისა და ქრისტიანულის გამთლიანებას მუსიკის სფეროში ცდილობდა; გამომდინარე აქედან, მან ნათელი მოჰფინა არა მხოლოდ სასულიერო მუსიკის, არამედ ზოგადად ეროვნული მუსიკალური ცნობიერების დიალექტიკას (ფირცხალავა, 2003:109).

IX-X საუკუნეებიდან დაიწყო ქართული ჰიმნოგრაფიის აღზევნება. XI-XII საუკუნეებში, ქართული რენესანსის ეპოქაში, ცხოვრების ყველა სფერო არნახული ეროვნული აღმავლობით აღინიშნა. ხელოვნების ყველა დარგში – არქიტექტურაში, ოქრომჭედლობაში, კედლის მხატვრობაში შეიქმნა გასაოცარი ნიმუშები, დაიწერა „ვეფხისტყაოსანი“, შ. ასლანიშვილის აზრით სწორედ ამ პერიოდს განეკუთვნება „ჩაკრულო“. ცხადია, რომ ქართული საგალობელიც უმაღლეს განვითარებას მიაღწევდა. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ქრისტიანული

საგალობელი საერო მუსიკის წიაღში გამოიკვეთა. თანდათანობით ქართულმა სასულიერო მუსიკამ გამოიმუშავა საკუთარი ხელწერა და წმ. სამეხილეთაგონებული და გასხივოსნებული საგალობელი გარკვეულწილად თვითონ ახდენდა გავლენას საერო მუსიკალურ შემოქმედებაზე. ეს იყო სრულიად ბუნებრივი პროცესი, განსაკუთრებით XI-XII საუკუნეებისთვის, როდესაც ქართულმა საგალობელმა განვითარების აპოგეას მიაღწია. „ჩაკრულოს“ ტიპის სიმღერებში აშკარად იგრძნობა „ამაღლებულის“ სიდიადე, აგრერიგად დამახასიათებელი აღმოსავლური ქრისტიანული რენესანსული ხელოვნებისთვის. გავიხსენოთ, რომ თუ ანტიკის ძირითადი კატეგორია „მშვენიერებაა“, შუა საუკუნეებისთვის ასეთად „ამაღლებული“ ითვლება. ამაღლებული განცდა კი თან ახლავს „ჩაკრულოსა“ და მისი მსგავსი სიმღერების შესრულებას.

მრავალსაუკუნოვანი თანაარსებობის მანძილზე საგალობელი და ხალხური სიმღერა ზეგავლენას ახდენდნენ ერთმანეთზე, ავსებდნენ, ამდიდრებდნენ, თავის განუმეორებელ მადლს სცხებდნენ ერთმანეთს. ცნობილი მაგალობლები იმავდროულად ხალხური სიმღერების უბადლო შემსრულებლებიც იყვნენ. ერთი მხრივ, „მეფიდან დაწყობილი უკანასკნელ გლეხკაცამდე ყოველი გალობდა ეკლესიაში“, მეორე მხრივ კი, „ყოველ მეჯლისზედ თუ დიდს ოჯახებში, ჯერ უნდა საეკლესიო გალობით დამტკბარიყვნენ, მერე საერო სიმღერით“ (კარბელაშვილი, 1898: 29-30). საქართველოში ეკლესიის გარეთ, ოჯახში საგალობლის შესრულების ტრადიცია XX საუკუნის 80-იან წლებშიც არის დაფიქსირებული (შილაკაძე, 2001:164).

ყოველთვის მაინტერესებდა, როგორ მღეროდნენ ცნობილი მაგალობლები ხალხურ სიმღერებს, რამდენად იცვლებოდა ამ დროს მათი სამემსრულებლო მანერა, როგორ შეჰქონდათ მათ ხალხურ სიმღერაში (ქვეცნობიერად თუ შეგნებულად) მხოლოდ საგალობლისთვის დამახასიათებელი იდუმალი ჟღერადობა, კავშირი მიონასა და ზეცას შორის, მარადიულობასთან ნილნაყარი ემოციური წყობა.

მოხსენების ფარგლებში მხოლოდ ძმებ კარბელაშვილებს შევეხები. მათ ოჯახში წმინდად იყო დაცული გალობის საუკუნეობრივი ტრადიციები. ვასილ კარბელაშვილის კრებულებმა „მწუხრმა“ და „ცისკარმა“ მშვენიერად შემოგვიანახა ქართლ-კახური გალობის მდიდარი ინტონაციური სამყარო, ნათელი წარმოდგენა შეგვიქმნა ქართული რვა ხმის სისტემაზე. არანაკლებ საყურადღებოა ძმების მოსაზრებები ზოგადად ქართული საერო და სასულიერო მუსიკის შესახებ. მეტად საინტერესოა მათ პირად არქივებში დაცული მასალაც. სწორედ ამ უკანასკნელშია შემონახული ხალხური სიმღერების ჩანაწერები, რომელთა შესახებ პ. კარბელაშვილი წერს: „პირველში სამღვდელოებამ საერო კილოებს მოუწყო საქრისტიანო საგალობელნი (ტექსტი). ამის უეჭველ საბუთს ხელში გვაძლევენ დღევანდელი საერო სიმღერები, რომელნიც პირველითგანვე დედნად შექმნილან ანუ საფუძვლად დასდებიან საეკლესიო საგალობლებს“. ამგვარ საერო კილოებად ჩვენ ვრაცხავთ დღეს – „ყურმაო“, „ღმერთო, ღმერთო მონყალეო“, „მაშვი კაკაბი“, „ბედზედ დაგნატრი ბარათო“, „ვაჰ შენ, ჩემო თეთრო ბატო“, „დიდება“ და სხვა მრავალს“ (კარბელაშვილი, 1898:28-29). ნაშრომის ბოლო ფურცელზე პ. კარბელაშვილი წარმოგვიდგენს ორ საგალობელს („შენ გიგალობო“, „მამასა და ძესა“) და მათ დედნებად წოდებულ ორ სიმღერას („ვინცა კაცია“, „ბედზედ დაგნატრი ბარათო“; იხ. მაგ. 1).

აღნიშნულის შესახებ ი. ჯავახიშვილი წერდა: „საეკლესიო და საერო ჰანგების მსგავსება თავისთავად იმის დამაჯერებელ საბუთად ვერ გამოდგება, თითქოს მათგან უფრო ხნიერად და ამის გამო დედან-ჰანგად ყოველთვის

უეჭველად საერო სიმღერის ჰანგი უნდა ვიცნათ. თვითოეული ასეთი დებულება უნდა მუსიკის თვალსაზრისითა და შინაარს-სიტყვების მხრივაც განხილულ და დამტკიცებულ იქნას“ (ჯავახიშვილი, 1990:10).

ი. ჯავახიშვილმა ჩაატარა სიმღერების შინაარსისა და ტექსტის ანალიზი და აღნიშნა, რომ პ. კარბელაშვილის მსჯელობა საეკლესიო გალობის უპირატესი გავლენის დასაბუთებისთვის უფრო გამოდგება, ვიდრე პირიქით. მე სრულიად ვეთანხმები უდიდეს მეცნიერს, რადგან მუსიკალური თვალსაზრისითაც იგივე სურათი იხატება. აშკარაა საგალობლის გავლენა სიმღერაზე. მხედველობაში მაქვს ინტონაციური, ჰარმონიული, მეტრულ-რიტმული მხარე, მელოდიის მდორე განვითარება, საკადანსო ნაგებობები, შიდამარცვლოვანი შემღერება, ხმათასვლის პრინციპები, მუხლების აკინძვის წესი. ამის თქმის უფლებას მხოლოდ აღნიშნული ორი მაგალითი როდი მაძლევს, არამედ ვ. კარბელაშვილის პირად ფონდში დაცული ხალხური სიმღერებიც: „ვინცა კაცია“ და „ბედზედ დაგნატრი ბარათო“-ს სრული ვარიანტები, „ღმერთო, ღმერთო მოწყალო“, „შაშვი კაკაბი“, „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“, „ვაი შენ, ჩემო თეთრო ბატო“, „გაფრინდი შავო მერცხალო“ და რამდენიმე უსათაურო ხალხური სიმღერა (კარბელაშვილი, პ. ფ. 264). მუსიკალურ დანართში ბოლო ორი სიმღერის ფრაგმენტული ვარიანტის გარდა, ყველა სრული სახით არის წარმოდგენილი (იხ. მაგ. 2-9).

როგორც ცნობილია, ვ. კარბელაშვილი „ცისკრის“ შესავალში იძლევა რამდენიმე ჭრელის ნიმუშს: ჩაბანება, ულხინე, ოინი, ჭრელსადაგი და ნოინი. მე მხოლოდ ულხინეზე ვამახვილებ ყურადღებას, რადგან მას ბოლო ორი სიმღერის პირველი ხმის მელოდიური ნახაზი ემთხვევა (იხ. მაგ. 10).

კარბელაშვილების მიერ ჩანერილი ხალხური სიმღერები აშკარად საგალობელთა ზეგავლენას განიცდიან და შემდეგს ადასტურებენ: სასულიერო მრავალხმიანობა საერო მრავალხმიანობის ნიალში გამოიკვეთა, მაგრამ შემდგომ თვით ახდენდა ზეგავლენას ხალხურ მრავალხმიანობაზე და ამით მხოლოდ აღამაღლებდა მას. გავიხსენოთ, რომ რუსთაველმაც აამაღლა საერო პოეზიის მნიშვნელობა, როცა იგი „საღვთოდ“ გამოაცხადა. კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ აღმოსავლეთს ზეცა უყვარდა და მიწიერშიც ზეციურ სიმბოლოებს ჭვრეტდა – წარმავალში მარადიულს ეძებდა.

ამგვარად, ქართული საერო და სასულიერო მრავალხმიანობა, ისევე როგორც ზოგადად საერო და საეკლესიო კულტურა, ერთიან ჰარმონიურ სხეულს წარმოადგენს და თავისი მაღალმხატვრული ღირებულებითა და წმინდა სამების მიახლოებითი მსგავსებით ღირსეულ ადგილს იკავებს მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში.

### დამოწმებული ლიტერატურა

კარბელაშვილი, ვასილ. ხელნაწერი საგალობლები და ხალხური სიმღერები. ინახება საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ.კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში. ვ.კარბელაშვილის პირადი ფონდი 264.

კარბელაშვილი, ვასილ. (1898). *ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“*. ცისკარი. ტფილისი: ცნობის ფურცელი.

კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. (1898). *ქართული საერო და სასულიერო კილოები*. ისტორიული მიმოხილვა. ტფილისი: სტამბა ექ. ივ. ხელაძისა.

სირაძე, რევაზ. (1978). ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან. თბილისი: ხელოვნება.

ფიცხალავა, ნინო. (2003) პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა. კრებული: რუსუდან წურნუშია, იოსებ ჟორდანიას (რედ.). ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები. გვ. 109-126. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. (ქართულ და ინგლისურ ენებზე).

შილაკაძე, მანანა. (2001). ქრისტიანული მუსიკალური კულტურა და ქართული საგალობლების შესრულების ხალხური ტრადიცია. კრებულში: შილაკაძე, მ., ბუბულაშვილი, ე., ლამბაშიძე ნ. (რედ.). ქართული საეკლესიო გალობა. ერი და ტრადიცია. სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. გვ. 163-172. თბილისი: მემატანე (რეზიუმე რუსულ და ინგლისურ ენებზე).

ხვთისიაშვილი, მანანა. (1993). ქართული კანტატა და ორატორია. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი: ხელოვნება.

მაგალითი 1. ვინცა კაცია  
 EXAMPLE 1. Vintsa Katsia

ვი - - - ნცა  
 vi - - - ntsa  
 კა - - - - -  
 ka - - - - -  
 ცი - - - ა - - - -  
 ci - - - a - - - -  
 ნა - - - ნო  
 na - - - no  
 et c.

შენ გიგალობთ  
 Shen Gigalobt

შენ  
 shen  
 გა - - - - - ლობთ  
 ga - - - - - lobt  
 et c.



ბედზედ დაგნატრი, ბარათო  
*Bedzed Dagnatri, Barato*

ბედ - - - ზედ და - - - გნა - - -  
 bed - - - zed da - - - gna - - -

ტრი - - - ბა - - - რა - თო et s.  
 tri - - - ba - - - ra - to

მამასა და ძესა  
*Mamasa da Dzes*

მა - მა - სა და ძე - სა და წმი -  
 ma - ma - sa da dze - sa da tsmi -

და - - - სა სულ - სა და - მე - ბა - სა et s.  
 da - - - sa sul - sa da - me - ba - sa

მაგალითი 2. ვინცა კაცია  
EXAMPLE 2. Vintsa Katsia

8 ვი - ნ - ცა კა - - - ა - - - -

8 vi - n - tsa ka - - - a - - - -

8 კა - ცი - - ა და პა - რუ - ნა - ნო

8 ka - tsi - - a da ha - ru - na - no

8 ქუ - - - დი ნა - - - ა - - - -

8 ku - - - di na - - - a - - - -

8 ნაბ - დი - სა და პა - რუ - ნა - - - ნო

8 nab - di - sa da ha - ru - na - - - no

ჩა - - - - - ბა - ლა - ი - ა - - -  
cha - - - - - ba - la - i - a - - -

ჩა - ბა - ლა - ხი - ა - - - - -  
cha - ba - la - khi - a - - - - -

მეზალითი 3. ბედზედ დაგნატრი, ბარათო  
EXAMPLE 3. Bedzed Dagnatri, Barato

ბე - - - - - დზედ და - - - - -  
be - - - - - dzed da - - - - -

გნა - - - - - ტრი  
gna - - - - - tri

ბა - - - - - რა - თო  
ba - - - - - ra - to

სუ - ლი - სა მნა - - - - - თო  
su - li - sa mna - - - - - to

მაგალითი 4. ღმერთო, ღმერთო მონყალო  
EXAMPLE 4. Ghmerto, Ghmerto Motsqaleo

ღმე - რთო, ღმე - რთო, ღმე - რთო, ღმე - რთო მო - წყა - ლე - ო  
ghme - rto, ghme - rto, ghme - rto, ghme - rto mo - tsqa - le - o

ჰა - რუ - ნა - - - - - ნო, შენ - გნით ვე - ლით  
ha - ru - na - - - - - no, shen - gnit ve - lit

მაგალითი 5. შაშვი - კაკაბი  
EXAMPLE 5. Shasvi – Kakabi

შა - შვი კა - კა - ბი შა - ი - ბნე - ნ შა - შვი  
sha - shvi ka - ka - bi , sha - i - bne - n , sha - shvi

კა - - - კა - ბი შა - შვი  
ka - - - ka , bi , sha - shvi

მგა - - - ლო - ბე - ლი დე - ლა ჰე  
mga - - - lo - be - li de - la he

მაგალითი 6. ვაი შენ, ჩემო თეთრო ბატო  
EXAMPLE 6. Vai Shen, Chemo Tetro bato

ვაი შენ ჩე - მო თე - თრო ბა - ტო დე - ლა  
vay shen che - mo , te - tro ba - to de - la ,

ვაი შენ ჩე - მო თე - თრო ბა - ტო დე - ლა  
vay shen che - mo te - tro ba - to de - la ,

ჰა - რი ჰა - რა - ლა - ლო , ჰა - რი ჰა - რა - ლა - ლო  
ha - ri ha - ra - la - lo , ha - ri ha - ra - la - lo

მაგალითი 7. უსათაურო ხალხური სიმღერა  
EXAMPLE 7. Nameless folk song

ჩვე - ნე - ბი - ა - ნო, ჩვე - ნე - ბი - ა - ნო, ჩვე - ნე -  
chve - ne - bi - a - no, chve - ne - bi - a - no, chve - ne -

ბი - ა - ნო, დე - და - მთი - ლო და - უ - ძა - ხე და - უ - ძა -  
bi - a - no, de - da - mti - lo da - u - dza - khe da - u - dza -

ხე და - უ - ძა - - - ხე  
khe da - u - dza - - - khe

მაგალითი 8. უსათაურო ხალხური სიმღერა  
EXAMPLE 8. Nameless folk song



მაგალითი 9. მე ვარ და ჩემი ნაბადი  
 EXAMPLE 9. *Me Var Da Chemi Nabadi*



მაგალითი 10. ულხინე  
 EXAMPLE 10. *Ulkhine*



## მრავალხმიანობა და ქართული ხალხური საკრავები (ჩონგური)

ქართულ ტრადიციულ ინსტრუმენტარიუმში გამოირჩევა ჩამოსაკრავთა ჯგუფი – სამსიმიანი ფანდური და ოთხსიმიანი ჩონგური. ეს საკრავები გავრცელების ყველაზე ფართო არეალს მოიცავს და ინტენსივობის მაღალი კოეფიციენტიც ხასიათდება. ფანდური აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური დიალექტების, ხოლო ჩონგური დასავლეთ საქართველოს ბარის მუსიკალური დიალექტების არეალში არის მოქცეული. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ ოთხსიმიანი ჩონგური სამსიმიანი ფანდურის განვითარების შედეგს წარმოადგენს (შილაკაძე, 1970:49-50).

ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია საგუნდო სიმღერისა და ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების დონეთა შორის განსხვავება. მაგრამ საკრავიერი მუსიკა ასახავდა და ასახავს მუსიკალური აზროვნების იმ ლოგიკას და მრავალხმიანობის განვითარების იმ გზას, საითაც მიიმართებოდა მრავალხმიანი სიმღერა. ამ მხრივ საინტერესო ინფორმაციას შეიცავს მუსიკალურ ინსტრუმენტარიუმთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია.

ტრადიციული ჩონგური ოთხსიმიანი ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტია, ერთ მეტრამდე სიგრძისა, მსხლისებრი კორპუსით, რომელიც, როგორც წესი, დამზადებულია ერთმანეთზე მიწებებული ხის თხელი ფირფიტებისაგან. საკრავის ყელი და კორპუსის ნაპირები ინკრუსტირებულია სადაფით, ძვლით ან მუქი ფერის ხის ფირფიტით (სხვა ქართულ საკრავებს ინკრუსტაცია არ აქვთ). ყელზე საქცევები არა აქვს. სიმები დამზადებულია აბრეშუმის ძაფისაგან (ესეც სპეციფიკურია, სხვა საკრავებზე ტრადიციულად ცხვრის ნაწლავის სიმი ან ძუა გამოიყენებოდა). ოთხი სიმიდან სამი თანაბარი სიგრძისაა, მეოთხე – დაახლოებით ერთი მესამედით მოკლეა დანარჩენებზე.

აქვე შევნიშნავთ, რომ ამ ტიპის ჩონგურს წინ უსწრებდა ფანდურის მსგავსად მთლიანი ხისაგან გამოთლილი. ამგვარი ჩონგურების ნიმუშები დაცულია ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმსა (საინვენტარო №51/39: 91) და საქართველოს ხალხურ საკრავთა მუზეუმში, თბილისში. ორივე ნიმუში სამეგრელოდანაა.

ჩონგურს აქვს რამდენიმე წყობა. ამათგან, ზოგი სპეციალურ ლიტერატურაში არაერთგზის არის დაფიქსირებული და ცნობილია სახელწოდებებით: „პირველი“, „მეორე“, „მესამე“. ესენია: 1) f a c' f', 2) f a c' e', 3) f g c' g'. ვ. ახოზაძის მიერ აჭარაში დამონმებულია წყობა f as c' es' (ახოზაძე, 1961:35). დ. არაყიშვილს დასახელებული აქვს აგრეთვე f b d' f' (Áðâëê ãëëë, 1908:83). 1971 წელს გურიაში, ოზურგეთის რაიონის სოფ. ლიხაურში, 73 წლის ოლია იობიშვილ-ურუშაძისაგან დავაფიქსირე უნიკალური წყობა f a c' a' (შილაკაძე, 1971:163). დ. არაყიშვილის ნაშრომში მოტანილია სამხმიანი წყობებიც: sol-do-re, fa-la-do, sol-do-sol, sol-re-sol (Áðâëê ãëëë, 1908:83).

როგორც აღინიშნა, ჩონგურის წყობებს ეწოდებათ „პირველი“, „მეორე“, „მესამე“. მაგრამ სავარაუდოა ისეთი სახელწოდებების არსებობაც, რომელშიც წყობის არსებითი ნიშანი იქნებოდა ასახული. ამის საფუძველს იძლევა დ. არაყიშვილის ცნობა: მეორე წყობას გურიაში ჰქვია „აშობილი“ (არაყიშვილი, 1940: 41-42). ეს სახელწოდება ზილის სიმის დაჭიმულობის მაჩვენებელია. „აშობილი“

„მოშვებულის“ დიალექტური ფორმაა. მოცემულ შემთხვევაში ზილის სიმი არის „მოშვებული“ პირველ წყობასთან შედარებით. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ დავიმოწმოთ ივ. ჯავახიშვილის მიერ მოხმობილი ტერმინები – ბოხი სიმის ძველი ქართული სახელწოდება „მოშუე ანუ ბოში“, რომელიც სიმის მოშვებულობასთან არის დაკავშირებული და „წვრილი სიმის სახელწოდება „მსხირპანე“, რომელიც სემანტიკურად უკავშირდება „განსხიპვას“, დაჭიმულობას (ჯავახიშვილი, 1938:312). სიმის მოშვება არის განმსაზღვრელი ტერმინებისა „შუამოშობილი“, „ძილმომობილი“ (შილაკაძე, 1971:163,169-172).

საკითხს, თუ რომელია ჩონგურის მთავარი წყობა, ყურადღება მიაქცია ივ. ჯავახიშვილმა. დღემდე ცნობილი სამი წყობის ანალიზის საფუძველზე მან დაასკვნა, რომ 1-ლი წყობა მთავარი უნდა იყოს (ჯავახიშვილი, 1938:280-281). ჩემს მიერ შეკრებილი მასალებით დასტურდება, რომ 1-ლ წყობაში სრულდება საჩონგურო სიმღერების უმრავლესობა, იგი, შეიძლება ითქვას, „უნივერსალური“ წყობაა. ამას ადასტურებს მისი აღმნიშვნელი ტერმინი „ჩვეულებრივი“ (შილაკაძე, 1971:171-172). წყობათა სიმრავლის განმაპირობებელ მთავარ ფაქტორად ინსტრუმენტის ჰარმონიულ შესაძლებლობათა (აკორდიკის) და დიაპაზონის გაფართოების მოთხოვნილება მიმაჩნია (შილაკაძე, 1970:40). ოთხხმიან წყობათა რეალიზების და დიაპაზონის გაფართოების საშუალებას ჩონგურზე ზილის ანუ მეოთხე სიმის არსებობა წარმოადგენს (სიმის სიმოკლის მიზეზების შესახებ იხ. შილაკაძე, 1970:44-45).

საკრავის სიმთა რაოდენობა, როგორც წესი, არ განსაზღვრავს მრავალხმიანობის დონეს, მაგრამ ქართული ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტების სიმთა რაოდენობა და სახელწოდებანი შეესატყვისება იმ რეგიონების სიმღერის ხმათა სახელებს, რომლებიც მოცემული ინსტრუმენტის გავრცელების არეალში არსებული მუსიკალური დიალექტისათვის არის დამახასიათებელი. ჩონგურის გავრცელების არეალში სიმთა შემდეგი სახელწოდებები დასტურდება: 1-ლი სიმისათვის: დამწყები (გურია), მოლაპარაკე, დაწყილი (იმერეთი), გემაჭყაფალი (სამეგრელო); მე-2 სიმისათვის: მოძახილი (გურია), მომძახილებელი (იმერეთი); მე-3 სიმისათვის: ბანი; მე-4 სიმისათვის: ზილი, ძილი, მწრილი (გურია), ფერდი (იმერეთი), ძილი, მეჭიფაშე (სამეგრელო) (ჯავახიშვილი, 1938:173-174; წერეთელი, 1938; შილაკაძე, 1978:113). ჩონგურის სიმების ზემომოყვანილი სახელწოდებები სიმღერის ხმების სახელებია (ჯავახიშვილი, 1938:173-174), მაგრამ გამოხატავენ არა იმავე ფუნქციას, რასაც შესაბამისი სახელი სიმღერაში, არამედ სიმის რეგისტრულ მდებარეობას, მაგ., ბანი ეწოდება სიმს, რომელიც ყველაზე დაბალ ბგერას გამოსცემს (შილაკაძე, 1970:37).

ჩონგურის სიმთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ზილის სიმი, რომელიც განსაზღვრავს ამ საკრავზე ოთხხმიანობის შესაძლებლობებსაც და გარკვეულწილად წყობათა სიმრავლესაც.

ჩონგურის სიმთა ყველა სახელწოდება, „ზილის“ გარდა, ქართულია. ეს ტერმინი ირანულია და აღნიშნავს უწვრილეს ხმას (ჯავახიშვილი, 1938:294,312). მისი ქართული შესატყვისებია: „წვრილი“, „ფერდი“ (რომლებიც გურულ და იმერულ დიალექტებშია შემონახული) და „მეჭიფაშე“ (მეგრული) (შილაკაძე, 1978:113). ივ. ჯავახიშვილის გამოკვლევით, ზილი მერმინდელი დანართი სიმია სამძალიანი საკრავისა (ჯავახიშვილი, 1938:320).

გრ. ჩხიკვაძე ზილსა და აჭარული ოთხხმიანი სიმღერის ერთ-ერთ ხმას (შემხმობარი) შორის ფუნქციურ მსგავსებაზე მიუთითებდა (ჩხიკვაძე, 1961:12).

ვ. ახობაძის აზრით, ზილის სიმი ჩონგურზე გაჩნდა ოთხხმიანი სიმღერების გავლენით და ასრულებს მაღალი ბანის ფუნქციას, ზილის სიმი შეესაბამ-

ება სამხმთან სიმღერებში კრიმანჭულის ან გამყივანის ხმას, ხოლო ოთხხმიანში – შემხმობარს (ახობაძე, 1961:37-38). კრიმანჭული, გამყივანი და შემხმობარი მაღალი ბანის სახესხვაობანია (ახობაძე, 1961:22,33).

ამ უკანასკნელ თეზისს მხარს უჭერს ჩემ მიერ გურიაში დამონმებული ცნობა: „აგი ძაფი (ზილი, მ. შ.) არის კრიმანჭულის და გამყივანის ფანდი. კრიმანჭული, გამყივანი, მწრილი ერთია, მარა ერთმანეთის ვარიანტებია. ზოგ სიმღერას მწრილი უნდა, ზოგს – კრიმანჭული, ზოგს – მოძახილი (შილაკაძე, 1971: 199-201).

ამგვარად, კრიმანჭული, წვრილი, გამყივანი და შემხმობარი მაღალი ბანის ჰარმონიული ფუნქციის მატარებელი ხმებია, რომელთაც ჩონგურის შემთხვევაში რეგისტრულად შეესაბამება ზილის სიმის მიერ გამოცემული ბგერა.

ზილის სიმის წარმოშობას ივ. ჯავახიშვილი უკავშირებდა მრავალხმიანობის განვითარების იმ ეტაპს, როცა სამხმთანობა მთლიანად განმტკიცებული იყო და ოთხხმიანობა ჩნდებოდა (ჯავახიშვილი, 1938:294). ვ. ახობაძე ვარაუდობდა ზილის სიმის წარმოშობის ორ გზას, რომლებიც ერთმანეთს ავსებენ და არ ეწინააღმდეგებიან: 1) ზილის სიმის გაჩენა ჩონგურზე მოხდა ოთხხმიანი სიმღერების გავლენით, 2) კრიმანჭულის დამკვიდრების შემდეგ (ახობაძე, 1961:35).

ზილის დაკავშირება ოთხხმიანობასთან ეჭვს იწვევს, რადგან ოთხხმიანობა მხოლოდ „ნადურებში“ – შრომის სიმღერებშია, რომელიც, როგორც წესი, არც ჩონგურის თანხლებით სრულდება და არც მასზე გადაიტანება. ქართული მრავალხმიანობის ძირითადი ფორმა სამხმთანობაა (ასლანიშვილი, 1970; ჩიჯავაძე, 1955). ხალხური მუსიკალური აზროვნების ეს პრინციპი საკრავებზეც უნდა ასახულიყო.

ზილის სიმის სამხმთანობასთან თუ ოთხხმიანობასთან კავშირის დასადგენად გასარკვევია ზილის სიმის მიერ გამოცემული ბგერის მელოდიურ-ჰარმონიული ფუნქცია სიმღერების თანხლებაშიც და საჩონგურო ჰანგებშიც. გურული, აჭარული და მეგრული საჩონგურო რეპერტუარიდან (Äðäðð äëëë, 1908: 2-10; Äî çäî ä, 1894:6-22; ფარცხალაძე, 1936:15-16; ახობაძე, 1961; არქივი – გურული და მეგრული სიმღერები: 900, 903, 907, 910, 913, 975, 811, 812, 1526, 1532, 1561, 1658, 1634, 1994, 1695, 1696, 1762; Äöäñ, 1963:211) ჩანს, რომ ზილის სიმი გამოსცემს ყველაზე მაღალ და უცვლელი სიმაღლის ბგერას. იგი ოქტავურად აორმაგებს ბანს. ისეთი სიმღერებიც არის, სადაც ზილის სიმი საერთოდ არ მონაწილეობს (Äðäðð äëëë, 1908:7, 8, 9, 11, 4, 5).

სიტყვა „ზილი“ ირანულიდან არის ათვისებული. როგორც ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, „ზირ“ ყველა ირანულ ლექსიკოგრაფს ადამინის უწვრილესი ხმისა და საკრავის უმაღლესი ხმის გამომცემი სიმის სახელად აქვთ აღნიშნული (ჯავახიშვილი, 1938:312). მეცნიერი თვლის, რომ ეს სიტყვა სომხურშიც ირანულიდან არის შესული. პ. აჭარიანის სომხური ენის ეტიმოლოგიურ ლექსიკონში აღნიშნულია, რომ ზირ// ჟირ ძველი სომხური ფორმაა, რომელიც თურქულის გავლენით გადაიქცა ფორმად „ზილ“. აჭარიანს მიაჩნია ეს სიტყვა სპარსულიდან ათვისებულად არაბულშიც და ქართულშიც (აჭარიანი, 1973:95). „ზირ“ არაბული საკრავის – უდის ერთ-ერთი სიმის სახელია; ტერმინი მოხსენიებულია მე-10 ს.-ის ტრაქტატში (Äî çäî, 1980:77).

ქართველი ლექსიკოგრაფის ს.-ს. ორბელიანის (1658-1725) ლექსიკონში „ზილი“ არის „წვლილი ხმის ცემა; წვლილი ხმის მცემელი; მსხირპანე ძალი“. აქვე ამავე სიტყვას აქვს სხვა განმარტება – კოლო.. ძველ ქართულში სიტყვა „ზილის“ ერთადერთი მნიშვნელობა იყო „კოლო“ (აბულაძე, 1973:167).

„ზილი“ ქართულში მხოლოდ სიმის აღმნიშვნელად არ გვხვდება. დ. გუ-რამიშვილის (1705-1792), ბესიკის (1750-1791), იოანე ბაგრატიონის (1768-1830) თხზულებებში ეს სიტყვა გვხვდება სიმღერის მაღალი ხმის მნიშვნელობით (ჯავახიშვილი, 1938: 60-62, 65). თანამედროვე მეტყველებაში ტერმინი შემორჩა მხოლოდ ჩონგურის სიმს (და ისიც არა ყველგან). რატომ? ჩემი აზრით, იმიტომ, რომ სხვა ქართულ საკრავზე არა გვაქვს აკორდები ოქტავურ ჩარჩოში, შესაბამისად, არ გვაქვს ოქტავური გაორმაგება, სადაც ბგერებს შორის რეგისტრული განსხვავება მკაფიოდ ჩანს.

ორიოდე სიტყვით შევხები ტერმინ „ჩონგურს“. ამ სახელწოდების საკრავი არ არის არც არაბულ, არც თურქულ, არც ირანულ ინსტრუმენტარიაში. „ჩუნგურ“ სახელწოდებით ინსტრუმენტი ცნობილია სომხეთში და დაღესტანში, მაგრამ აქ იგი საზის და თარის სინონიმად იხმარება (შდრ. Ἀῦλῖν, 1963:108).

იოანე ბაგრატიონის მუსიკის მოკლე სახელმძღვანელოში, რომელიც შედგენილია არა უადრეს 1817-1820 წლებისა, დასახელებულია ჩვენთვის საინტერესო საკრავი. თავის დროზე ივ. ჯავახიშვილმა ყურადღება მიაქცია იმ ფაქტს, რომ იოანე ბაგრატიონი განასხვავებს ერთმანეთისაგან ქართულ ჩონგურს, ქართულ ჩანგურს და ყიზილბაშურ ჩონგურს. ქართულ ჩონგურს იოანე ბაგრატიონის მიხედვით ჰქონია ორი თეთრი სიმი, ერთი ყვითელი და ზილის სიმი (ფერი მითითებული არ არის) და აქვს ექვსი ფარდა. ყიზილბაშური მისგან ფარდების მეტი რაოდენობით განსხვავდება (ჯავახიშვილი, 1938:155-156).

სიტყვა „ჩონგური“ (არც „ჩანგური“) ს.-ს. ორბელიანის ლექსიკონში არ არის, რის საფუძველზეც ივ. ჯავახიშვილმა დაასკვნა, რომ ეს სახელწოდება საკრავისა სულხან-საბას შემდეგდროინდელია (ჯავახიშვილი, 1938:154). მაგრამ ამ ტერმინის არსებობა მე-17 ს.-ში სხვა წყაროებით დასტურდება. ესენია: პოემა „სიბილაიანი“ (დანერილია მე-17 ს.-ის მე-2 ნახევარში), ნოდარ ციციშვილის „ბარამგურიანი“ (დანერილია 1646-1656 წლებში) და მეფე-პოეტი არჩილი (1647-1713) (შილაკაძე, 2004:122-125).

დავით ჩუბინაშვილის ლექსიკონში ჩონგური განმარტებულია როგორც საზი: „ჩონგური (სპარს.) – მომცრო საზი ოთხძალი ან ხუთძალი, ბალალაიკა“.

„ჩონგურ“ სახელწოდებით საქართველოში აღმოსავლური საკრავები იყო ცნობილი, რასაც ადასტურებს დ. არაყიშვილის და ა. მასლოვის კატალოგები (არაყიშვილი, 1925; Ἀῦλῖν, 1909:17).

სომხეთში ცნობილი ჩანგურ ყოფილა ოთხსიმიანი, მსხლისებრი ან გადაკვეთილი რვაკუთხედის ფორმის, ლითონის სიმებიანი – ორი თეთრი და ორი ყვითელი, უსაქცევო, პლექტრით დასაკრავი, სადაფით და ფერადი ქვებით ინკრუსტირებული, ცნობილი სხვადასხვა სახელწოდებებით: ჩანგურ, ჩენკურ, ჩანგ, ჩენკ, ჩონგურ, ჩუნგურ (აჭარიანი, 1979: 99-101). ამ აღწერილობის მიხედვით სომხური საკრავი იოანე ბაგრატიონის მიერ აღწერილს ჰგავს. სიტყვის ძირი (ჩანგ) სპარსულია, სადაც იგი შესული უნდა იყოს ბაბილონურიდან (Galpin, 1937:38). გარეგნული ნიშნების მსგავსების მიუხედავად (მსხლისებრი კორპუსი, ინკრუსტაცია) აღმოსავლური და ქართული საკრავები უპირველესად წყობებით განსხვავდებიან. საქართველოში ჩონგურად ნოდებული ოთხსიმიანი საკრავი ქართულია წყობით, ტემბრით, რეპერტუარით.

ამგვარად, ჩონგური ქართული ხალხური ოთხსიმიანი ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტია. მის სპეციფიკურ თავისებურებას წარმოადგენს „ზილად“ ნოდებული მეოთხე სიმის არსებობა, რომელიც დანარჩენ სამზე ერთი მესამედით მოკლეა, გამოსცემს უცვლელი სიმაღლის ყველაზე მაღალ ბგერას. ტერმინი „ზილი“ შემოსულია ირანულიდან. „ზილს“ დასავლურ ქართულ დიალექტებში ეძებნე-

ბათ შესატყვისები (წვრილი, ფერდი, მეჭიფაშე, ჭიფეში). რეგისტრულად ზილის ბგერა შეესაბამება სამხმიანი სიმღერის მაღალ ბანს.

ქართულ ინსტრუმენტარიუმთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია ადასტურებს თეზის იმის შესახებ, რომ ტრადიციული ქართული საკრავიერი მუსიკა ეოკალური მუსიკის მრავალხმიანობის განვითარების საერთო კანონზომიერებას ექვემდებარებოდა (მ. შილაკაძე). საკრავები თავის მხრივ ხელს უწყობდა სიმღერის მრავალხმიანობის განვითარების ყოველი ეტაპის დაფიქსირებას და გარკვეულწილად კონსერვირებას.

### დამონმებული ლიტერატურა

- აბულაძე, ილია. (1973). *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი*. თბილისი: მეცნიერება.
- არაყიშვილი, დიმიტრი. (1925). *ქართული მუსიკა*. ქუთაისი: მეცნიერება საქართველოში
- არაყიშვილი, დიმიტრი. (1940). *ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გაზომვა*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა.
- არქივი – ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო მეთოდური ცენტრის ფოლკლორის განყოფილების არქივი (ქ. თბილისი).
- ასლანიშვილი, შალვა. (1970). *ქართული (ქართლ-კახური) სიმღერების ჰარმონია*. თბილისი: განათლება.
- ახობაძე, ვლადიმერ. (1961). *ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები*. ბათუმი: აჭარის სახელმწიფო გამომცემლობა.
- ორბელიანი, სულხან-საბა. (1966). *ლექსიკონი ქართული*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- ფარცხალაძე, ალექსანდრე. (1936). *აჭარის ხალხური ცეკვები და სიმღერები*. ბათუმი: აჭარის სახელმწიფო გამომცემლობა.
- შილაკაძე, მანანა. (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება (რეზიუმე რუსულ და გერმანულ ენებზე).
- შილაკაძე, მანანა. (1971). გურიის 1971 წლის ექსპედიციის დღიური. ხელნაწერი. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივი (თბილისი).
- შილაკაძე, მანანა. (1978). *ქართული ხალხური საკრავიერი ჰანგების მრავალხმიანობა* (ზილის სიმის ფუნქცია საჩონგურო ჰანგებში). კრებულში: ჩიტაია, გიორგი (მთ. რედ), მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის. XIV. გვ. 112-117. თბილისი: მეცნიერება (რეზიუმე რუსულ ენაზე).
- შილაკაძე, მანანა. (2000). *მრავალხმიანობა და ქართული ხალხური საკრავები*. კრებულში: წურნუშია, რუსუდან (პ/მ. რედ.), ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. გვ. 164-170. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, (ინგლისური რეზიუმეით).
- შილაკაძე, მანანა. (2004). *იოანე ბაგრატიონის მუსიკის მოკლე სახელმძღვანელო*. კრებულში: სურგულაძე, ირაკლი (მთ. რედ), მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXVI. გვ. 122-125. თბილისი: მემატიანე.
- ჩიჯავაძე, ოთარ. (1955). *მრავალხმიანობის ზოგიერთი საკითხი*. თბილისი: საბჭოთა ხელოვნება, №2:37-40.
- ჩუბინაშვილი, დავით. (1984). *ქართულ-რუსული ლექსიკონი*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.



ჩხიკვაძე, გრიგოლ (1961) – ინაიშვილი, ა., ნოლაიდელი, ჯ. *მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან*. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

წერეთელი, ბაბო (1938). *ზემოიმერული ლექსიკონი. ქართველურ ენათა ლექსიკა*. I. თბილისი: სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1938). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ფედერაცია.

აჭარიანი, ჰრაჩია. (1973). *სომხური ენის ეტიმოლოგიური ლექსიკონი*. ერევანი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა (სომხურ ენაზე).

Àðàèè ãèèè (Àðàè-èàà), Æè èððè. (1908). *Í àðí áí àÿ í àñí ÿ Çàí àáí í é Áðóçèè (Èí àðàò èè). Í òèñè èç 2-í à ò Õðáí à Í óçí èàèñí í -ÿí í ðàò è-áñí é Èí í èññè. Í í ñèà: Õèí ðàò èÿ Æ Èèñí àðà è Æ. Ñí áñ*.

Àðèàñ (1963) – Æàðòí à, È, Æèàá ààòí à, Æ, Æçí àèðèàÿ, Ý. *Àò èàñ í óçí èàèñí ù ò èí ñò ðó-í áí ò í á í àðí áí à ÑÑÑÑ Ì í ñèà: Æ ñ. Í óç. Èçà-áí*.

Áñçá, Ò., Ñ. (1980). *Í óçí èàèñí ù á èí ñò ðóí áí ò ù Ñðááí áé Áçèè. Í í ñèà*.

Ãðí çáí à, Õðèñòí ò í ð. (1894). *Í èí áðàèñíñèèá í áñí é. Ñáí ðí èè í àòðèàèí à àèÿ í í èñáí èÿ í áñòí í ñòáé è í èáí áí Èàáèàçà, <sup>1</sup> 18:6-22. Õáèèèñè: Èçááí èá Õí ðááèáí èÿ Èàáèàçñí á ó-ááí í á í ððáá*.

Ì áñèí à, Æ., È. (1909). *Èèèóñò ðèðí ááí í á Í í èñáí èá í óçí èàèñí ù ò èí ñò ðóí áí ò í á. Í í ñèà*.

Galpin, F. W. (1937). *The Music of the Sumerians*. Cambridge.

## POLYPHONY AND GEORGIAN FOLK MUSIC INSTRUMENTS (*Chonguri*)

Of all the traditional Georgian instruments the most widespread and widely used is a group of plucked instruments – the three-stringed *panduri* and the four-stringed *chonguri* (long-neck lutes). The *panduri* mostly covers the musical dialects of eastern Georgia, while the *chonguri* is mainly used in the lowlands of western Georgia. The four-stringed *chonguri* could be the result of the development of the three-stringed *panduri* (Shilakadze, 1970:49-50).

One of the characteristic features of Georgian musical culture is the clear difference between the level of development of choral singing and instrumental music. But instrumental music has always expressed the logic of musical thinking and the way of the development of polyphony that the polyphonic singing was heading for. From this point of view the terminology connected with musical instruments contains quite interesting information.

The traditional *chonguri* is a four-stringed plucked instrument, about 100 centimeters long, with a pear-shaped body, which, as a rule, is made of thin wooden plates glued together. The neck and the edges of the body are inlaid with mother-of-pearl, bone or thin wooden plates of a darker hue (other Georgian instruments do not have any such ornamentation).

There are no frets on the neck. The strings are made of silk thread (it is also specific as horsehair or strings made of sheep's intestines are used for other instruments). Of the four strings three have the same length; the length of the fourth is about 2/3 of the others.

It should be noted that this type of the *chonguri* was preceded by one carved of a single piece of wood like the *panduri*. Specimens of such *chonguris* are in the S. Janashia State Museum of Georgia (inventory no 51/39:91) and in the Museum of Georgian Folk Musical Instruments in Tbilisi. Both samples are from Samegrelo.

The *chonguri* has several tunings of which some have often been mentioned in scholarly literature and are known as *pirveli* (the first), *meore* (the second), and *mesame* (the third). They are: 1) f - a - c<sup>1</sup> - f<sup>1</sup>, 2) f - a - c<sup>1</sup> - e<sup>1</sup>, 3) f - g - c<sup>1</sup> - g<sup>1</sup>. V. Akhobadze discovered the tune f - a flat - c<sup>1</sup> - e flat (Akhobadze, 1961:35) in Achara; D. Araqishvili also names f - b flat - d<sup>1</sup> - f<sup>1</sup> (Araqishvili, 1908:83). In 1971, in the village of Likhauri in Guria I heard a unique tuning f - a - c<sup>1</sup> - a<sup>1</sup> from a 73-year-old woman Olia Iobishvili-Urushadze (Shilakadze, 1971:163). In his work D. Araqishvili also presents three-part tunings; g - c<sup>1</sup> - d<sup>1</sup>, f - a - c<sup>1</sup>, g - c<sup>1</sup> - g<sup>1</sup>, g - d<sup>1</sup> - g<sup>1</sup> (Araqishvili, 1908:83).

As has been said above, the *chonguri* tunings are often referred to as the 'first', 'second' and 'third' tunings. Supposedly there may be names, which could denote the essential feature of the tuning. For example, according to Araqishvili's following information, in Guria the second tuning is called *ashobili* (lit. 'set free', 'loosened') (Araqishvili, 1940:41-42). The name refers to the tension of the string. *Ashobili* is a dialectal form of *moshvebuli* (lit. lax, loosened). The string *zili* (the fourth, the shortest and the highest in pitch string) is *moshvebuli* (lax) in comparison with the first tuning. In this connection I should mention the terms used by I. Javakhishvili – the name of the low-pitched string in old Georgian was *moshuei* or *boshi*, which referred to the loosened tension of the string and the name of the high thin string was *mskhirpane*, which is semantically connected with *ganskipva* or "high tension" (Javakhishvili; 1938:312). The terms *shuamoshobili* (lit. 'the middle one is loosened'), and *dzilmoshobili* are connected to the loosened tension of the string (Shilakadze, 1971:163, 169-172).

It was Javakhishvili who paid attention to the problem of defining the main tuning of the *chonguri*. On the basis of the three tunings known so far he concluded that the first tuning must be the main (Javakhishvili, 1938:280, 281). The materials I have surveyed prove that the majority of *chonguri* songs are performed in the first tuning, so it may be said that it is “a standard” or “universal” tuning. It is attested to by the term *chveulebrivi* (usual), which is used to denote the first tuning (Shilakadze, 1971:171-172). In my opinion the main factor, conditioning the number of tunings, is the demand to expand the harmonic capacity (chords) and the range of the musical instrument (Shilakadze, 1970:40). The presence of the *zili* (or the fourth string) on the *chonguri* is the means of the realization of the four-part texture and expanding the range (on the reasons why the string is short see Shilakadze, 1970:44-45).

As a rule the number of strings on the instrument does not determine the level of polyphony; but the number and names of the strings on the Georgian plucked instruments correspond to the names of the vocal parts in those regions where the instrument is widespread. In the area, where the *chonguri* is widespread, the strings of the *chonguri* have the following names: for the 1st string - *damtsqebi* (the one who begins) (Guria), *molaparake* (the one who speaks), *datsqili* (Imereti), and *gemachqapali* (Samegrelo); for the 2nd string - *modzakhili* (Guria), (the 2nd voice) *momdzakhilebeli* (Imereti), the third string: *bani* (bass); the fourth string: *zili*, *dzili*, *mtsili* (Guria), *perdi* (Imereti), *dzili*, *mechipashe* (Samegrelo) (high-pitched-voice) (Javakhishvili, 1938:173-174; Tsereteli, 1938, Shilakadze, 1978:113). The names of the *chonguri* strings mentioned above are the names of singing parts (Javakhishvili, 1938:173-174), they do not refer to the same function which the corresponding name denotes in singing, but refer to the range of the string, e.g. the string which produces the lowest sound is called *bani* (bass) (Shilakadze, 1970:37).

The most noteworthy of the *chonguri* strings is *zili*, which conditions both the possibilities of four sounds and to some extent the number of different tunings as well.

All the names of the strings of the *chonguri* except *zili* are Georgian. This term is Persian and means the highest sound (Javakhishvili, 1938:204, 312); the corresponding Georgian terms for this string are *tsvrili*, *perdi* (preserved in the Gurian and Imeretian dialects) and *mechipashe* (Megrelian) (Shilakadze, 1978:113). In Javakhishvili's opinion *zili* is a later addition to the three-stringed instrument (Javakhishvili, 1938:320).

G. Chkhikvadze referred to the functional affinity between *zili* and one of the parts (*shemkhmobari*) of the four-part Acharan song (Chkhikvadze, 1961:12).

According to V. Akhobadze the *zili* string appeared on the *chonguri* under the influence of the four-part songs where it performed the function of a high-pitched bass. In the three-part songs it corresponds to *krimanchuli* (yodel) or *gamqivani* (a sort of high-pitched yodeling) and in the four-part songs it corresponds to *shemkhmobari*. According to Akhobadze, *krimanchuli*, *gamqivani* and *shemkhmobari* are versions of the high bass (Akhobadze, 1961:22,33).

This last thesis is corroborated by information I obtained in Guria, “This string (*zili*, M. Shilakadze) is for *krimanchuli* (yodeling) and *gamqivani* (a kind of high-pitched yodeling), both *krimanchuli* and *gamqivani* are each-other's variants. Some songs need *tsvrili*, some *krimanchuli*, others *modzakhili*” (Shilakadze, 1971:199-201).

*Krimanchuli*, *tsvrili*, *gamqivani* and *shemkhmobari* are the parts, which compel the harmonic functions of the high-pitched bass, and in the case of the *chonguri*, according to the register, correspond to the sound produced by the *zili*.

Javakhishvili connected the emergence of the *zili* string with the stage of evolution of Georgian polyphony when three-part singing was fully established and four-part singing was just appearing (Javakhishvili, 1938:294). Akhobadze supposed that there were two

ways of the appearance of the *zili*; these two ways complement but do not counter each other: 1) the *zili* string appeared on the *chonguri* under the influence of four-part singing, 2) after the *krimanchuli* fully established itself (Akhobadze, 1961:35).

The connection of the *zili* with four-part singing is rather doubtful, because four-part singing occurs only in *naduri* – harvest songs where, as a rule, there is no *chonguri* accompaniment and neither are they performed on the *chonguri*. The basic form of Georgian polyphony is three-part singing (Aslanishvili, 1970; Chijavadze, 1955). This principle of Georgian musical thinking must have been reflected in the musical instruments as well.

In order to determine the connection of the *zili* string with either three-part or four-part singing it is necessary to define its melodic-harmonious function both when accompanying songs or in the *chonguri* tunes. Judging by the Gurian, Acharan and Megrelian *chonguri* repertoire (Araqishvili, 1908:2-10; Grozdov, 1894:6-22; Partskhaladze, 1936:15-16; Akhobadze, 1961; Archives of Gurian and Megrelian songs: 900, 903, 907, 910, 913, 975, 811, 812, 1526, 1532, 1561, 1658, 1634, 1994, 1695, 1696, 1796, 1762, Atlas, 1963:211) it is clear that the *zili* string produces the highest sound whose pitch never changes. It doubles the bass by an octave in the first, standard tuning. There are songs where the *zili* string does not participate at all (Araqishvili, 1908:7,8,9,11,45)].

The word *zili* was borrowed from the Persian language. As Javakhishvili notes, with all the Iranian lexicographers the word *zir* denotes a human's highest voice and the sound of the highest pitch produced by a musical instrument (Javakhishvili, 1938:312). He thinks that in the Armenian language too it was borrowed from Persian. In H. Acharian's "Etymological Dictionary of the Armenian Language" it is said that *zir/zhir* is an ancient Armenian form which was changed into the form *zil* under the influence of the Turkish language. Acharian considered that both the Arabs and Georgians borrowed it from the Persian (Acharian, 1978:95). *Zir* is the name of one of the strings of the Arabic musical instrument *ud*. The term is used in a 10th-century treatise (Vizgo, 1980:77).

In his dictionary the Georgian lexicographer Sulkhan-Saba Orbeliani (1658-1725) defines the word *zili* in the following way, "producing a high-pitched sound"; it is followed by another explanation – a mosquito. In the old Georgian language the word *zili* had only one meaning – a mosquito (Abuladze, 1973:167).

In the Georgian language the word *zili* does not only denote the name of a string. In the works of D. Guramishvili (1705-1792), Besiki (1750-1791) and Ioane Bagrationi (1768-1830) this word is used to denote a high-pitched voice (Javakhishvili, 1938:60-62, 65). In modern Georgian the term refers to only one of the strings of the *chonguri* (and not everywhere). In my opinion the reason for this is that other Georgian musical instruments do not possess any chords within the octave framework, accordingly there is no octave doubling, where the difference between the registers of the sounds is clear.

I would like to say a few words about the term *chonguri*. There is no instrument of this name either among the Arabic, Iranian or Turkish musical instruments. In Armenia and Dagestan there is a musical instrument called *chungur*, but there it is used as a synonym to *tar* (bowed stringed instrument (cf. Atlas, 1963:108).

A short manual on music by Ioane Bagrationi written not earlier than the years 1817-1820 mentions the name of the instrument under discussion. Javakhishvili's attention was attracted by the fact that Ioane Bagrationi differentiated the Georgian *chonguri*, the Georgian *changuri* and the Qizilbash *chonguri*. According to Ioane Bagrationi the Georgian *chonguri* had two white strings, one yellow and one *zili* string (nothing is said about its colour) and six frets, while the Qizilbash one has more frets (Javakhishvili, 1938:155:156)

Neither the word *chonguri* nor *changuri* is given in Sulkhan-Saba's dictionary. Proceeding from this Javakhishvili concluded that the term must have emerged after Sulkhan-

Saba Orbeliani's time (Javakhishvili; 1938:154). But this term is used in other 17<sup>th</sup>-century sources. They are the poem *Sibilaiani* (written in the 2<sup>nd</sup> half of the 17<sup>th</sup> century), Nodar Tsitsishvili's *Baramguriani* (written in 1646-1656) and the works of the king and poet Archil (1647-1713) (Shilakadze, 2004:122-125).

In David Chubinashvili's dictionary it is defined as *sazi*: "*Chonguri* (Persian) – a small *saz* with four or five strings, *balalaika*".

Under the name *chongur* oriental musical instruments were known in Georgia. This is attested to by D. Araqishvili's and A. Maslov's catalogues (Araqishvili, 1925; Maslov:17).

The *chongur* in Armenia had four metal strings and its body was pear-shaped or like a cut-off octagon. Of the strings two were white, the other two were yellow. It had no frets and it was played with a plectrum. The instrument was adorned with mother-of-pearl and inlaid with colored stones. It is known by different names: *changiur*, *chenkiur*, *chang*, *chenk*, *chongur*, *chungur* (Acharian, 1979:99-101). This description of the *chonguri* closely resembles the one described by Ioane Bagrationi. The root of the word is Persian (*chang*), which must have been borrowed from the Babylonian (Galpin, 1937:38).

In spite of the physical resemblance (pear-shaped body, inlays) oriental and Georgian musical instruments differ first of all by their tunings. The four-stringed instrument known as *chonguri* in Georgia is Georgian by its tuning, timbre and repertoire.

Thus *chonguri* is a Georgian traditional four-string plucked instrument (long neck lute). Its specific feature is the fourth string called *zili*, which is 1/3 shorter than the other three strings. It produces the highest sound of the stable pitch. The term *zili* was borrowed from the Persian language. In West Georgian dialects it is replaced by other terms (*tsvrili*, *perdi*, *mechipashe*, *chipeshi*). According to the register the sound of the *zili* corresponds to the high-pitched bass part of the three-part singing.

The terminology associated with Georgian musical instruments corroborates the thesis that the traditional Georgian instrumental music was following the general regularity of the evolution of vocal music (M. Shilakadze). Musical instruments facilitated the establishment of the different stages of the evolution of vocal polyphony, preserving them in a material form.

Translated by LIANA GABECHAVA

## References

- Abuladze, Ilia. (1973). *Dzveli Kartuli Enis Leksikoni* (Dictionary of the Old Georgian Language). Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian)
- Akhobadze, Vladimer. (1961). *Kartuli (Acharuli) Khalkhuri Simgherebi* (Georgian (Acharian) Folk Songs). Batumi: *Sakhelmtsipo Gamomtsemloba* (in Georgian)
- Acharian, Hrachia. (1973). Etymological Dictionary of the Armenian Language. Yerevan: *The University Publishers* (in Armenian)
- Araqishvili (Arakchiev), Dimitri. (1908). *Narodnaia Pesnia Zapadnoi Gruzii (Imeretii)*. (Folk Songs of Western Georgia. Imereti). Reprint from vol. II of the Musical-Ethnographical Commission. Moscow: *Tipografia G. Lissnera I D. Sobko* (in Russian)
- Araqishvili, Dimitri. (1925). *Kartuli Musika* (Georgian Music). Kutaisi: *Metsniereba Sakartveloshi* (in Georgian)
- Araqishvili, Dimitri. (1940). *Khalkhuri Samusiko Sakravebis Aghtsera da Gazomva* (Description and Measurement of Folk Musical Instruments). Tbilisi: *Teknika da Shroma* (in Georgian)

- Archive - *Khalkhuri Shemokmedebis Sametsniro-Metoduri Tsentris Polkloris Ganqopilebis Arkivi* (Archive of the Folklore Section of the Research-Methodic Centre of the Traditional Art). Tbilisi
- Aslanishvili, Shalva. (1970). *Kartuli (Kartl-Kakhuri) Simgherebis Harmonia* (Harmony of Georgian, Kartli-Kakhetian, Songs). Tbilisi: *Ganatileba* (in Georgian)
- Atlas (1963). Vertkov, K., Blagodatov, G., Yazovitskaya, E. *Atlas Musikalnikh Instrumentov Narodov SSSR* (Atlas of the Musical Instruments of the Peoples of the USSR). Moscow: Gos. Mus. Izdatel'stvo (in Russian)
- Chijavadze, Otari. (1955). *Mravalkhmianobis Zogierti Sakitkhi* (Some Problems of Polyphony), *Sabchota Khelovneba*, # 2:37-40. (in Georgian)
- Chubinashvili, Davit. (1984). *Kartul-Rusuli Leksikoni* (Georgian-Russian Dictionary). Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo* (in Georgian)
- Chkhikvadze, Grigol. (1961) - Inaishvili, A.; Noghaidei J., *Masalebi Acharuli Musikaluri Folkloridan* (Materials on Acharan Musical Folklore) Tbilisi: *Sakartvelos SSR Metsnierebata Akademiis Gamomtsemloba* (in Georgian)
- Javakhishvili, Ivane. (1938). *Kartuli Musikis Istoriis Dziritadi Sakitkhebi* (The Main Issues of the History of Georgian Music). Tbilisi: *Pederatsia* (in Georgian)
- Galpin, F.W. (1937). *The Music of the Sumerians*. Cambridge
- Grozdon, Christophor. (1894). *Mingrelskie Pesni* (Megrelian Songs). *Collection of Materials Describing the Regions and Peoples of the Caucasus*. #18:6-22. Tbilisi: *Izdanie Upravleniia Kavkazskogo Uchebnogo Okruga* (in Russian)
- Maslov, A.L. (1909). *Illustrirovannoe Opisanie Musikalnikh Instrumentov* (Illustrated Description of Musical Instruments). Moscow (in Russian)
- Orbeliani, Sulkhan-Saba. (1966). *Leksikoni Kartuli* (Georgian Dictionary). Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo* (in Georgian)
- Partskhaladze, Aleksandre. (1936). *Acharuli Khalkhuri Tsekvebi da Simgherebi* (Acharan Folk Dances and Songs). Batumi: *Acharis Sakhelmtsipo Gamomtsemloba* (in Georgian)
- Shilakadze, Manana. (1970). *Kartuli Khalkhuri Sakravebi da Sakravieri Musika* (Georgian Folk Musical Instruments and Instrumental Music). Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian, summary in Russian and German)
- Shilakadze, Manana. (1971). *Guriis 1971 Tslis Ekspeditsiis Dghiuri* (Diary of the 1971 Expedition to Guria). Manuscript. Archives of the Ivane Javakhishvili Institute of History and Ethnology. Tbilisi (in Georgian)
- Shilakadze, Manana. (1987). *Kartuli Khalkhuri Sakravieri Hangebis Mravalkhmianoba (Zilis Simis Punktisia Sachonguro Hangebshi)* (Polyphony of Georgian Folk Instrumental Melodies. The Function of the Zili String in Chonguri Melodies). In *Masalebi Sakartvelos Etnografiisatvis* (Materials on Georgian Ethnography), collection of works. Giorgi Chitaia (editor-in-chief), X/IV, pp. 112-117, Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian, summary in Russian)
- Shilakadze, Manana. (2000). *Mravalkhmianoba da Kartuli Khalkhuri Sakravebi* (Polyphony and Georgian Folk Musical Instruments). In: *Khalkhuri Mravalkhmianobis Problemebi* (Problems of Georgian Polyphony). Rusudan Tsurtsumia (responsible editor). Tbilisi: Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire, pp. 164-170 (in Georgian, English summary).
- Shilakadze, Manana. (2004). *Ioane Bagrationis Musikis Mokle Sakhelmdzghvanelo* (Ioane Bagrationi's Short Manual on Music). Collection of works: Irakli Surguladze (editor-in-chief), *Masalebi Sakartvelos Etnografiisatvis* (Materials on Georgian Ethnography), pp. 122-125. Tbilisi: *Mematiane* (in Georgian)
- Tsereteli, Babo. (1938). *Zemoimeruli Leksikoni. Kartvelur Enata Leksika* (Dictionary of Upper Imereți. Vocabulary of the Kartvelian Languages). Tbilisi: *SSRK Metsnierebata Akademiis Sakartvelos Pilialis Gamomtsemloba* (in Georgian)
- Vizgo, T.S. (1980). *Muzikalnie Instrumenti Srednei Azii* (Musical Instruments of Central Asia). Moscow (in Russian).



## ქართული სიმღერის პერტიკალი და ჩონგურის წყობები

(გურიის 2004 წლის საექსპედიციო მასალის მიხედვით)

ქართული მუსიკალური ყოფის მთავარი წარმმართველი ყოველთვის იყო და არის ქართული სიმღერა და მისთვის დამახასიათებელი ეროვნული მუსიკალური თვითმყოფადობისა და იერსახის ყველაზე ნიშანდობლივი თვისება – მრავალხმიანობა.

ტრადიციულ მუსიკალურ გარემოში აღმოცენებული ეროვნული ნიშან-თვისებების მყარი სისტემის მქონე ქართული ინსტრუმენტარიუმი (მხედველობაში გვაქვს საკრავის დამზადების წესი, წარმოშობის შესახებ არსებული თქმულება-ლეგენდები, ფუნქცია-დანიშნულება და მუსიკალური შინაარსი) ფეხდა-ფეხ მიყვება ქართულ სიმღერას და მისით საზრდოობს.

ქართული საკრავისათვის სიმღერა არის ის ლაბორატორია, რომელიც გამოიმუშავებს მუსიკალური ენის მახასიათებლებს: კილო-ინტონაციურ, მეტრულ-რიტმულ და ჰარმონიულ ფორმულებს, აკორდიკას და სხვა. ქართულ საკრავიერ მუსიკაში ჩვენ ვერ შევხვდებით რაიმე ისეთ მოვლენას, რასაც ადგილი არა აქვს ქართულ სასიმღერო შემოქმედებაში. პირიქით, შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე მდიდარი შესაძლებლობების საკრავიც კი უძლურია ასახოს ის რთული ფორმები, რასაც ადგილი აქვს ზოგიერთ მაღალგანვითარებულ პოლიფონიურ სასიმღერო ნიმუშებში. მხედველობაში გვაქვს როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს, ასევე დასავლეთ საქართველოს სასიმღერო ნიმუშები (ყვანია, 2000:261).

ქართულმა ხალხურმა ინსტრუმენტარიუმმა ერთდროულად შემოინახა საკრავთა მარტივი და რთული კონსტრუქციული ფორმები, რაც საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ქართული მუსიკალური ენის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებლის მრავალხმიანობის განვითარების ფორმებს.

ქართული სიმებიანი საკრავის მრავალხმიანობაზე, პირველ რიგში, მისი მუსიკალური შინაარსის წარმომქმნელი კონსტრუქციული მახასიათებლები: ვერტიკალში ხმათა რაოდენობის შესატყვისი სიმების რაოდენობა და გარკვეული შესაძლებლობების მქონე მუსიკალური ენის ამსახველი წყობები მეტყველებს (არფისებური ჩანგის გარდა).

უნდა ითქვას, რომ დასაკრავთა მუსიკალური ენის პრიორიტეტულ მახასიათებლად ჰარმონიული ელემენტი წარმოგვიდგება. ამ თვალსაზრისით, ქართული სიმებიანი საკრავის განვითარების პირველი საფეხურია ორხმიანი ორსიმიანი ჩამოსაკრავი ფანდურისა და ხემიანი ჭიანურის კონსტრუქციები, შემდეგი საფეხურია სამხმიანი სამსიმიანი ფანდური და ჭიანური, ასევე სამხმიანი 5-6 სიმიანი არფისებური ჩანგი. ქართული ინსტრუმენტარიუმის სიმებიანთა ჯგუფის ყველაზე მაღალგანვითარებული საკრავია ოთხსიმიანი ჩამოსაკრავი ჩონგური, რომელიც მთელ დასავლეთ საქართველოში, განსაკუთრებით, ბარის კუთხეებშია გავრცელებული.

თუ წარმოვიდგენთ ჩონგურის ძირითადი გავრცელების არეთა (დასავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონები: გურია, სამეგრელო, იმერეთი, აჭარა) სასიმღერო შემოქმედებას, ნათელი გახდება განსაკუთრებული ჰარმონიული მიდრეკილებების მქონე საკრავის სწორედ ამგვარი – ოთხსიმიანი, ფარდების დანა-

ყოფების გარეშე, მთლიანად სმენით კორექტივზე დაფუძნებული კონსტრუქციით არსებობის აუცილებლობა.

იმდენად, რამდენადაც ჩონგურ-კონსტრუქციას ძალა შესწევს მაქსიმალურად ასახოს დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფონდი თავისი ჰარმონიულ-მელოდიური შინაარსით, საჩონგურო თანხლებიანი სიმღერების შესაძლო ვარიანტებიც საკმაოდ ფართოა. ჩონგური მეტწილად სამხმთან მღერას ახლავს თან. საკრავიერი და ვოკალური მრავალხმიანი პლასტიკის ამგვარი თანაარსებობა, ამ ორი პლასტიკის გარკვეული ურთიერთზემოქმედების პირობასაც კმნის: ერთი მხრივ, საკრავზე სასიმღერო ვარიანტის ზედმიწევნით გადატანის გამო მისი „ამღერების“, მეორე მხრივ, ვოკალური პლასტიკის მუსიკალურ ენაზე საკრავიერი სამეტყველო ენისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ჰარმონიული შტრიხის ზემოქმედებისა.

როგორც ცნობილია, წარსულში ჩონგურზე არაერთი წყობა იყო (არაყიშვილი, 1925; არაყიშვილი, 1940; ახოზაძე, 1961; შილაკაძე, 1970) საჩონგურო რეპერტუარსა და მასში გამოყენებულ წყობებზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ქართული სიმღერის ვერტიკალური ბუნების საკრავში განვითარების პროცესს. ჩვენი დაკვირვების საგანია 2004 წლის გაზაფხულზე გური-ში, ოზურგეთის რაიონის სოფელ ლიხაურში ექსპედიციის დროს გურული მუსიკალური ტრადიციების საუკეთესო მცოდნისაგან კარლო ურუშაძისაგან ჩანერილი ჩონგურის წყობები შესაბამისი ნიმუშებით.

ბ-ნი კარლოს მიერ დასახელებული და დახასიათებული იქნა ის საჩონგურო სიმღერები, რომლებიც გურული სასიმღერო შემოქმედების ორგანულ ნაწილს შეადგენენ. საჩონგურო სიმღერების ჩამონათვალი თავისი შესაბამისი წყობების დასახელებით გვიჩვენებს, რომ გურულ საჩონგურო სიმღერებში მკაფიოდაა ჩამოყალიბებული, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მიკუთვნებულობის პრინციპი, რაც კონკრეტულ საჩონგურო სიმღერასა და გარკვეულ წყობას შორის იმგვარ კავშირს გულისხმობს, რომლის დროსაც ერთი საჩონგურო სიმღერა აუცილებლად ერთ რომელიმე წყობაში იკვრება. მაგალითი იმისა, რომ ერთი და იგივე სიმღერა შეიძლება დაიკრას სხვადასხვა წყობაში, ჩვენ არ მოგვეპოვება. რადგანაც საჩონგურო სიმღერის მსგავსი ინტერპრეტაცია (მხედველობაში გვაქვს წყობებისადმი ამგვარი თავისუფალი დამოკიდებულება) იწვევს სიმღერის ისეთ სახეცვლილებას, რასაც ფაქტობრივად ახალი სიმღერის დაბადება ჰქვია.

საბოლოო ჯამში 29 სიმღერიდან 13 სიმღერა არის I წყობაში, 13 – II წყობაში, სულ ორი სიმღერაა III წყობაში და მხოლოდ ერთადერთი – IV წყობაში.

უნდა ითქვას, რომ ჩონგურის წყობების შედეგად მიღებული აკორდული ვერტიკალები (მხედველობაში გვაქვს ღია სიმებზე ჩამოკვრის შედეგად წარმოქმნილი ვერტიკალები) იმთავითვე იძლევიან გარკვეულ ინფორმაციას სხვადასხვა წყობების მუსიკალური შინაარსის შესაძლო სხვაობებზე: I წყობა – f-a-c'-f'; II წყობა – f-a-c'-e'; III წყობა – f-g-c'-g'; IV წყობა – d-a-c'-a' (მაგ. 1)

საჩონგურო სიმღერების ანალიზი ცხადყოფს, რომ თითოეულ წყობას თავისი ვერტიკალური მახასიათებლები გააჩნია. ასეთ მახასიათებლებად I წყობაში იკვეთება: ა) სამხმიანი ვერტიკალის ვიწრო განლაგება (ძირითადად სამხმოვანება: g-h-d'; და კვარტსექსტაკორდი: g-c'-e'), ბ) სასიმღერო ვარიანტთან მიმართებაში ზედა ხმების ტრანსკრიპციის შემცველი ორხმიანი ვერტიკალი, სადაც ბანის მელოდიური ხაზი ერთგვარ „პასივში“ იმყოფება და ერთადერთი ბგერითაა წარმოდგენილი. ამ შემთხვევაში ბანის მოძრაობა კეთდება

მხოლოდ ვოკალურ პარტიაში. ჩონგურის თანხლებიან სასიმღერო ნიმუშში მრავალხმიანი ქსოვილი იქმნება არა იმდენად ხმების დუბლირებით, რამდენადაც ვოკალური და საკრავიერი პლასტების ხმათა შეწყობით (მაგ. 2).

I და II წყობას შორის მსგავსებაზე თვით ღია სიმებზე ჩამოკვრის შედეგად მიღებული აკორდული ვერტიკალებიც მეტყველებს. მათ შორის სხვაობა მხოლოდ ერთ ბგერაშია. I წყობიდან მეორეზე გადაწყობისათვის საჭიროა მხოლოდ ერთი სიმის, კერძოდ ზემოდან მესამე, ე. წ. „ზილის“ მოშვება და ერთი საფეხურით დადაბლება. ამგვარი კონსტრუქციული მსგავსება განაპირობებს მოცემული წყობების ვერტიკალური მახასიათებლების მსგავსებასაც.

II წყობის ვერტიკალური მახასიათებლები ასე გამოიყურება: ა) I წყობის მსგავსად, ვიწრო განლაგების მქონე სამხმიანი ვერტიკალი (ძირითადად სამხმოვანებისა და კვარტსექსტაკორდის სახით), ბ) I წყობისაგან განსხვავებული ორხმიანი ვერტიკალი, რომელიც სიმღერის ზედა ხმისა და ბანის ტრანსკრიპციას წარმოადგენს. ბანის პარტია აღარ იმყოფება „პასივში“, იგი დუბლირებას უკეთებს სიმღერის ბანს (მაგ.3).

III წყობის ღია სიმებზე ჩამოკვრის შედეგად მიღებული აკორდული ვერტიკალი I-II წყობებისაგან განსხვავებული ჰარმონიული „დაძაბულობის“ მატარებელია, რასაც, პირველ რიგში, მისი არატერციული, სეკუნდური ინტერვალის შემცველი აგებულება განაპირობებს. შესაბამისად, ამ წყობის ვერტიკალური მახასიათებლები ასე გამოიყურება: ა) შერეული განლაგების 3-4 ხმიანი ვერტიკალი (g-c'-d'-g'; g-c'-e'-g'; g-c'-g'; f-b-f'), ბ) ფაქტურა, რომელშიდაც ჭარბობს სიმღერის ჰარმონიული ენის ტრანსკრიპციის შემცველი აკორდული და არა ინტერვალური თანმიმდევრობა (მაგ.4).

IV წყობის ღია სიმებზე ჩამოკვრის შედეგად მიღებული აკორდული ვერტიკალი, თავისი უფართოესი განლაგებით, უფრო ახლოსაა III წყობასთან, ვიდრე I-II წყობებთან. თუ ყურადღებას მივაქცევთ აკორდული ვერტიკალების დიაპაზონს, რომელიც იზომება ზემოდან პირველ სიმსა და „ზილს“ შორის მანძილით (I წყობის დიაპაზონია 8, II წყობის დიაპაზონია 7, III წყობის დიაპაზონია 9, IV წყობის დიაპაზონია 12), ცხადი გახდება IV წყობის ვერტიკალური განლაგების განსაკუთრებული სიფართოვე.

IV წყობაში ჩანერილი სასიმღერო ნიმუშის „ნატვრის“ ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მთელი სიმღერის მანძილზე შენარჩუნებულია ფართო განლაგება. უნდა ითქვას, რომ სიმღერა, რომელიც ერთადერთია ამ წყობაში, მართლაც განსაკუთრებული ჟღერადობით გამოირჩევა. მისი მუსიკალური ენის უმთავრესი მახასიათებელი არის ჰარმონიული ელემენტი, რაც სწორედ ფართო განლაგების აკორდულ ვერტიკალებში ვლინდება (d-a-e¹-a¹; d-a-fis¹-a¹; d-a-g¹-a¹; d-a-a¹). (მაგ.5).

უნდა გავითვალისწინოთ ერთი გარემოება. ვინაიდან, ჩონგურზე IV წყობის წარმოქმნა და შენარჩუნება რთულია, ბატონ კარლოს ცალკე აქვს მომართული ჩონგური, რომელსაც მხოლოდ ამ წყობისთვის იყენებს. მას „ბაბუას ჩონგურს“ ეძახის, რადგანაც ამ სიმღერის, შესაბამისად, წყობის ავტორიც, იყო მისი დედის მამა, გურიაში ცნობილი მომღერალი გიორგი იობიშვილი.

ფრიად საგულისხმო ცნობას გვანვდის ბ-ნი კარლო იმის შესახებ, რომ გურიაში ძალიან პოპულარული სიმღერის „ბაღია ჩემი ქვეყანას“ გამოთქმისას ავტორისათვის, ვარლამ სიმონიშვილისათვის მთავარი შთაგონების წყარო სწორედ სიმღერა „ნატვრა“ ყოფილა. ამ სიმღერების ერთმანეთთან შედარება გარკვეული დასკვნის გაკეთების საშუალებას იძლევა. მართალია, ისინი მელო-

დიური ნახაზით ერთმანეთს გვანან, მთლიანობაში, იმის გამო, რომ „ბაღია ჩემი ქვეყანა“ პირველ წყობაშია, სიმღერა თავისი მრავალხმიანი ქსოვილით ძალიან განსხვავებულ სურათს ქმნის (მაგ.6).

მივიღეთ არა ინვარიანტი უკვე არსებული სიმღერისა, არამედ სრულიად ახალი სასიმღერო ნიმუში. ვფიქრობთ, რომ ეს არის თვალსაჩინო მაგალითი იმისა, თუ როგორ აისახება ჩონგურის წყობებში გურული კაცის მოთხოვნილება, გამოთქვას სიმღერა გარკვეული ჰარმონიული ენით.

### დამონმებული ლიტერატურა

არაყიშვილი, დიმიტრი (1925). *ქართული მუსიკა*. ქუთაისი: ადგილობრივი მეურნეობის სტამბა.

არაყიშვილი, დიმიტრი (1940). *ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გაზომვა*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა.

ახობაძე, ვლადიმერ (1961). *ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები*. ბათუმი: აჭარის სახელმწიფო გამომცემლობა.

ჟვანია, თინათინ (2001). *ქართული საკრავი და მრავალხმიანობა (ვოკალური და საკრავიერი მუსიკის ურთიერთობა)*. კრებულში: ნურნუშია, რუსუდან (პ/მ). *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. საერთაშორისო კონფერენციის მოხსენებები. გვ. 260-270. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (ინგლისური რეზიუმეით)

შილაკაძე, მანანა (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება. (რეზიუმე რუსულ და გერმანულ ენებზე)

მაგალითი 1.  
EXAMPLE 1.

Example 1 shows four staves of musical notation. The first staff is labeled 'ტოპო' (Topo) and contains a whole note G4. The second staff is labeled 'მცხო' (Mchho) and contains a whole note G4. The third staff is labeled 'მცხო' (Mchho) and contains a whole note G4. The fourth staff is labeled 'მცხო' (Mchho) and contains a whole note G4.

მაგალითი 2.  
EXAMPLE 2.

Example 2 shows a musical score with a vocal melody and piano accompaniment. The vocal melody is written in a single staff with lyrics in Georgian and English. The piano accompaniment is written in two staves. The lyrics are:   
 დი-ლა ა-რის ცა-ლა გვარ-დი და მზი-სა სხი-ვით ი-ფე-რე-ბა და  
 di - la a - ris tsa - la - gzvar - di da mzi - sa skhi - vit i - pe - re - ba da  
 და ჭურ-ღუ-ლაღ მი-მა-ღუ-ლა თვით მთვა-რე და ვარ-სკვლავთ კრე-ბა და  
 da kur - du - lad mi - ma - lu - la tvit mtva - re da var - skvlavt kre - ba da

მაგალითი 3.

EXAMPLE 3.

ჩონგური  
Chonguri

ჩონ-გურს სი - მე - ბი გა - უ - ბი მო-მარ-თე ნე-ლა ნე - ლა - ო  
Chon - gurs si - me - bi ga - u - bi mo - mar - te ne - la ne - la - o

შე - უ - ხმა-ტკბი-ლე ერ - თმა - ნეთს ო - დე - ლა დე-ლა დე - ლა - ო და  
she - u - khma - tkbi - le er - tma - nets o - de - la de - la de - la - o da

მაგალითი 4.

EXAMPLE 4.

ჩონგური  
Chonguri

დე - ლი - ავ რა - ნი -  
de - li - av ra - ni -

ქო - ჩო - რა - ი და - მე - კარ - გა  
Ko - cho - ra - i da - me - kar - ga

ნა - ო უ - კე - თე - სი ქა - თმის ბრა - ლი დე - ლი - ავ რა - ნი - ნა - ო  
na - o u - ke - te - si ka - tmis bra - li de - li - av ra - ni - na - o



მაგალითი 5.  
EXAMPLE 5.

ჩონგური  
Chonguri

ო - - - - - ო - ო - ო - და დი - ლა ვო - დი - ლო,  
ო - - - - - ო - ო - ი - da di - la vo - di - lo,  
1.ა - - - - - რა - ლა - ლი ვო, 2.და - - - - - რა - ლა - ლი ვო, ო  
1.ა - - - - - ra - la - li vo, 2. da - - - - - ra - la - li vo, ო  
დი - ლა ვო - დე - ლა, დი - ლა ვო - დე - ლავ და ნა - ნა და  
di - la vo - de - la, di - la vo - de - lav da na - na da

მავალითი 6.  
EXAMPLE 6.

ბა - ღი - ა ჩვე - ნი ქვე - ყა - ნა, მი - ვალ და მი - გვი - ხა - რი - ა,  
ba - ghi - a chve - ni kve - qa - na, mi - val da mi - gvi - kha - ri - a,

ვინც უვ - ლის ბაღ - ში ყვა - ვი - ლებს, ის ჩვე - ნი მე - გო - ბა - რი - ა. დი - ლა, ვადი - ლავ და,  
vints uv - lis bagh - shi qva - vi - lebs, is chve - ni me - go - ba - ri - a. di - la, va - di - lav da,

ა - ბადე - ლო და, ვო - რი - რა - ი - ვო, დი - ლა, ვო - დი - ლავ და დე - ლო და.  
a - ba - de - lo da, vo - ri - ra - i - vo, di - la, vo - di - lav da de - lo da.

## ქართული ტრადიციული მრავალსმიანობა, ჟანმარიტი ზედაზე<sup>1</sup>

### დასაწყისი

ჩვენი შორეული წინაპრებისთვის მუსიკა შეადგენდა მათი სულიერი სამყაროს ყველაზე სასიცოცხლო მნიშვნელობის მქონე ნაწილს და ისევე აუცილებელი იყო მათთვის, როგორც ჰაერი. მუსიკალური ვიბრაციების ჯადოსნური წყობა განაპირობებდა ჩვენი წინაპრების ჰარმონიულ კავშირს მათ სამყაროსთან. ამ ფაქტს ადასტურებს მათ მიერ შექმნილი მუსიკისა და მასთან დაკავშირებული რიტუალების ფუნქცია.

კულტურები სწრაფად ქრებიან, მაგრამ ჯერ კიდევ არსებობენ ისეთები, რომლებსათვისაც მუსიკა მათი არსებობის უმნიშვნელოვანეს და სავალდებულო ნაწილს წარმოადგენს. ოდესღაც ასეთივე რამ დაემართა დასავლურ კულტურასაც, ვინაიდან ჩვენი ჰუმანისტური განვითარების პერიოდში ეს ფაქტი სრულიად მიგვავიწყდა.

მისი სულიერი და კულტურული საწყისებიდან გამომდინარე, მუსიკა მთელს მსოფლიოში იძენს სხვადასხვა ფორმებსა და ფუნქციებს. დასავლურ კულტურაში მისი ფორმაცია და მისი მრავალრიცხოვანი ცვლილებები თავს იყრის ერთ განსაზღვრებაში – მთელი ცივილიზაცია ერთ ღმერთშია. ამ მონოთეიზმმა თან მოიტანა მონატრების საოცრად განვითარებული გრძნობა; ეს არის მონატრება: სრულყოფილებაში ერთიანობისა; წესრიგისა და იერარქიისა და აგრეთვე სილამაზისა, რომელიც მათი განუყოფელი ნაწილია; კეთილშობილებისა, რომელიც აუცილებელია მათ მისაღწევად.

დიდი (მონო)თეისტური სამყარო, რომლის განუყოფელ ნაწილს ოდესღაც მუსიკალური კულტურა წარმოადგენდა, გაქიმულია ევროპიდან ჩრდილოეთ აფრიკამდე, ახლოაღმოსავლეთამდე და ინდოეთის სუბკონტინენტამდე. ამ ტერიტორიებზე თავმოყრილია სამი უდიდესი მონოთეისტური რელიგია: იუდაიზმი, ქრისტიანობა და ისლამი და ასევე მათი თეისტური წინაპრები. ამ არელების ტრადიციული მუსიკა შესაძლოა განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან შინაარსით, ფორმით/მოხაზულობითა და ჟღერადობით. მაგრამ ის ფაქტი, რომ ყველა მათგანის ძირითადი მოტივაცია არის (ისევე როგორც დასავლეთ ევროპის შემთხვევაში) ან იყო ზეციური სრულყოფილების იმიტაცია, როგორც ეს ასახულია ადამიანის სულში, მათ მუსიკას აძლევს უნიკალურ და ერთიან სახეს. „მოდალური“ არის სიტყვა, რომელიც ტრადიციულად გამოიყენება მუსიკის – როგორც მონოფონიურის ისე პოლიფონიურის, აღნიშვნისა და დახასიათებისათვის.

დასავლური ცივილიზაციის მონოთეიზმიდან ჰუმანიზმისაკენ და საბოლოოდ სეკულარიზმისაკენ (კულტურიდან, სადაც მისი ყველა შემადგენელი ნაწილის ერთიანობა გაცილებით მეტია მის ჯამზე, იგი ჩამოყალიბდა კულტურად, სადაც თითოეული კომპონენტი თავისთავად ქმნის ერთ მთლიანობას) შემობრუნებამ მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ის, რომ დასავლურ მუსიკას აღარ ესმის თავისი მოდალური საწყისი და აღარ სცნობს თავის კავშირებს იმ კულტურებთან რომელთაგანაც წარმოიშვა. მართალია, გვასწავლიან, რომ ჩვენი მოდალური მუსიკა და მუსიკის-შექმნა გრძელდებოდა აღორძინების ხანის დაწყებამდე, მაგრამ მე-16 საუკუნის მუსიკოსები აღიარებდნენ, რომ მათ უკვე აღარ ესმოდათ წინა თაობების მუსიკა. შესაძლოა ისინი, ჰუმანისტური შეხედ-

ულებებიდან გამომდინარე, გაცილებით უფრო მეტად იყვნენ დაინტერესებული საკუთარი მიღწევებით, ვიდრე მათი წინმორბედების. რა იყო ეს ე.წ. მოდალური მუსიკა და მენტალობა, რაც მათ არ ესმოდათ, და რა კავშირი აქვს მას ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობასთან?

### მოდლობა ტონალობის პირისპირ – პოლიფონია ჰომოფონიის პირისპირ

უაღრესად ფართო კონტექსტში სიტყვა „მოდუსი“ ანუ „კილო“ ნიშნავს შესრულების, ქმედების ან არსებობის მანერას. სხვა სიტყვებით, მოდალობა (modality) არის ჩამოყალიბების მთელი პროცესი. ის შეიძლება იყოს განმარტებადი, მაგრამ არასდროს შემეცნებადი. შესაძლებელია მისი ახსნა, მაგრამ შეუძლებელია მისი სრულად გაგება. მუსიკაში ეს ფენომენი შეიძლება განიმარტოს, როგორც პროცესი, რომელშიც ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ინტერვალები და რიტმული ჯგუფები წარმოიქმნება და ტრანსფორმირდება კალეიდოსკოპურ და ურთიერთდაკავშირებულ ბირთვებად. მათი ფუნქციაა გაფართოება მანძილზე და შემჭიდროება ქმნადობის ყოვლისმომცველი და ძირეული პრინციპის გარშემო: სიხშირე (ტონი), რომლისგანაც ისინი წარმოიქმნებიან. შემოქმედთან შეერთებით კვლავ აღსდგება უნივერსალური ჰარმონია. მოდალურ მუსიკაში მხოლოდ ინტერვალებს აქვთ ფუნქცია, რამდენადაც ისინი კავშირში არიან შემოქმედთან და არა ერთმანეთთან. ამ საფუძვლის გარეშე მათ არ შეუძლიათ არსებობა. აქედან გამომდინარე, მოდალური მუსიკა, თავისი უაღრესად განვითარებული სახით, არსებითად სულიერია. ყველაზე აქტიურ მოდალურ პროცესებში შეიძლება წარმოიქმნას დროებითი მეორადი სიხშირეები, რაც, თავის მხრივ, წარმოქმნის საკუთარ ბირთვებს, ან მიღებული ტერმინოლოგიით – სატელაიტებს. მოძრაობა ნებისმიერ დონეზე წრიულია და არა სწორხაზოვანი. ეს არც ვერტიკალია (ჰარმონია) და არც ჰორიზონტალი (მელოდია). როდესაც ე.წ. მონოფონია გადაიზრდება ე.წ. პოლიფონიაში, ეს არის უბრალოდ ორგანული გაფართოების პროცესი: წრე გარდაიქმნება სპირალად. ამ სისტემაში არც ერთ ელემენტს არ შეუძლია დასრულდეს თავის თავში. სიტყვა სიტყვით ეს არის „Pars Pro Toto“ (ლათ. „ნაწილი მთელის ნაცვლად“). სმენა (ე.ი. ყური) არის შუამავალი, რომლის საშუალებითაც მოდალობა ვრცელდება მთელს სხეულში. წარმოიქმნება ხმოვანება, რომელსაც აღწესხავს ყური. ჭეშმარიტი მოდალობა შეიძლება წარმოიქმნას მხოლოდ ზეპირ ტრადიციაში. თუკი სმენისთვის შესამჩნევი თუნდაც ერთი რგოლი ამოვარდება, წრიული, ან სპირალური ჯაჭვი წყდება და იწყება მოდალობის რღვევის პროცესი. ნებისმიერი ტრადიცია, რომელიც ცდილობს დააფიქსიროს მოდალობის საიდუმლოებები ქალღმერთზე, სწირავს მათ დასაკარგავად.

ტონალობაში (tone-ality) დასასრულისა და დასაწყისის რეგულარულად დეტერმინირებული და ადვილად ამოსაცნობი წერტილები წინ უსწრებენ უწყვეტად განვითარებად კილოურ პროცესებს. ამ სისტემაში ტონი ინტერვალზე მნიშვნელოვანია, რიტმი – გრძლიობაზე, პოზიცია – მოძრაობაზე, ბგერა – ხმოვანებაზე და მიზანი – საშუალებაზე. ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ერთეულები შეიძლება განიხილოს ცალკეულად. როდესაც ჰომოფონია ეხება მოდალობას, იწვევს მის რღვევას – მოდალური ურთიერთობების ჯაჭვი გარდაიქმნება ტონალური იგივეობების სერიაში, რომელიც გულისხმობს მხოლოდ ურთიერთკავშირში მყოფი ცალკეული ელემენტების მოჩვენებით დამოუკიდებლობას. იერარქიული ურთიერთობების ჯაჭვი, რომელიც მართავს შემოქმედების პროცესს, მთლიანად წყვეტს არსებობას ტონალობაში. ქმნადობა უკავშირდება

არა უზენაესს, არამედ კაცობრიობა აფერხებს მას. ტონალური მუსიკის შესწავლისა და შექმნისათვის წამყვანი გახდა დასავლური ნოტაცია, რომელიც გამოხატავს ნაბიჯს ნაცვლად მოძრაობისა. როგორც ფოტოგრაფიაში, ტონალური ნოტაციის მზერა აფიქსირებს პოზიციას და არა მოძრაობას. დასავლეთში ტონალური ტრანსფორმაცია ასეულ წლებს ითვლის დასრულებული სახის მისაღწევად. არის რამე გასაკვირი იმაში, რომ დამოუკიდებლობის ამ იდეალს ავტომატურად მოყვა ტონალობის სრული რღვევა? ჩრდილოეთ, აღმოსავლეთ, სამხრეთ და დასავლეთ ევროპის იმ ქვეყნებში, სადაც შენარჩუნებული იყო ზეპირი ტრადიციები, ტონალიზაციის პროცესი ასე შორს არ წასულა. თუმცა ჩანერის საშუალებებთან დაკავშირებით, რომ აღარაფერი ვთქვათ კომერციულ მოთხოვნილებებზე, ცდუნება ამ სისტემასთან შეგუებისა, ძალზედ დიდია.

### ცოცხალ ერთხმიან და მრავალხმიან ტრადიციებში გამოყენებული ძირითადი მოდალური პრინციპები

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტრადიციების მუსიკა დეტალებში განსხვავდება ერთმანეთისგან, რაც განპირობებულია ენით, სტილითა და დანიშნულებით, მსოფლიოს რეგიონებში მოდალური პრაქტიკის უმაღლესი დონის შედარებისას გასათვალისწინებელია მათი მეტ-ნაკლები დამოკიდებულება მოდალურ მუსიკალურ (უმთავრესად ვოკალურ) პრინციპებსა და კანონებზე, რომლებიც დიდი ხანია დავიწყებულია დასავლეთში. ეს პრინციპები მდგომარეობს შემდეგში:

1. მთელი ამ რეგიონის რეპერტუარი თაობიდან თაობას ჯერ კიდევ ზეპირად გადაეცემა. მახსოვრობის დასახმარებლად ხშირად გამოიყენება სოლოფე-ჯირების ზოგიერთი ტიპი, ქიერონომიული (ხელის) სისტემა. ამავე მიზანს ემსახურება ნოტაციაც, რომელიც არის ან კარკასული (დაფუძნებული სიტყვის აქცენტებსა და მარცვლებზე), ან გამოხატავს ზოგადად მელოდიურ მიმოქცევას და არა ცალკეულ ნოტებს. ქართულ საეკლესიო მრავალხმიანობაში სისტემა დაფუძნებულია ქართული ანბანის პირველ რვა ასოზე. პირველი გაფრთხილება: იმისათვის რომ ტრადიცია დარჩეს მოდალური, ის უნდა იყოს ზეპირი.

2. დამასრულებელი წერტილი არის ხმოვანების სინმიინდე და სიმყარე და არა ბგერის სილამაზე. მაგალობელი კონცენტრაციას ახდენს ამ ხმოვანების გამოყვანაზე და არა დასკვნითი ბგერით მანიპულაციაზე. ამიტომ, როდესაც სხეულის ხმოვანება სრულ შესაბამისობაშია გარემომცველ სივრცესთან, მომღერალს შეუძლია მხოლოდ ოპტიმალურად იმოქმედოს. ველ-მინდვრები, მასთან ახლოს მთები და მკაცრი ხელითქმნილი ზედაპირი სრულყოფილებაშია მასთან. მოდალური მუსიკის შემსრულებელი გარემო სამყაროში თავს ზედმიწევნით შინაურულად გრძნობს. ხმოვანი ბირთვი იქმნება ცხვირ-ხახისმიერი ბგერებით. ამის შესრულება შესაძლებელია, ვინაიდან პირი არ იღება უფრო ფართოდ, ვიდრე მეტყველებისას. დასავლური ტონალური კონცეფციის კიდევ ერთი სისუსტე – ფართოდ გაღებული პირია. მისგან ხმოვანება იშლება მოშვებულ სხეულში, წარმოქმნის რა ძლიერ, მაგრამ მეტისმეტად დამყოლ, მოქნილ ბგერას, რომელიც ვერ ქმნის წონასწორობას გარემო სამყაროსთან. სწორედ ამიტომ, მშრალ აკუსტიკაში ხმის პროექციის დასავლური კონცეფცია უცხოა მოდალური მუსიკის შემსრულებლისათვის. ცხვირ-ხახისმიერი ბგერების მკაცრ ხმოვანებაში მაღალი ობერტონები მნიშვნელოვნად ძლიერდება. რაც უფრო მაღალია ობერტონი, მით უფრო მტკიცეა ჟღერადობა; რაც უფრო მტკიცეა ჟღერადობა, მით მეტი სიახლოვე იგრძნობა სულთან<sup>2</sup> (ღმერთთან). მთელი მოდალური შესრულება ორიენტირებულია ობერტონებზე (არადასავ-

ლური ტემპრული იდეალი). ქართული მუსიკა, იქნება ის ერთხმიანი, თუ მრავალხმიანი, აკვნის, თუ შრომის სიმღერები, ან საეკლესიო საგალობლები, სრულიად თავსდება ამ სტრუქტურაში. გაფრთხილება მეორე: ხმოვანება და არა ბგერა არის მთელი მოდალური მუსიკის საწყისი. თუ გინდა შეინარჩუნო მოდალობა, ნუ უსმენ ბგერას. ხმოვანებას მოაქვს ერთობა, ბგერას კი – ინდივიდუალობა და, აქედან გამომდინარე – განცალკევება.

3. მოძრაობის საფუძველს შეიცავენ არა ტონები, არამედ ინტერვალები. თუმცა თითოეულ მოდალურ ტრადიციაში ყალიბდება ინტერვალური ურთიერთობების დამოუკიდებელი სისტემა. ეს ინტერვალები საკმაოდ მოქნილი და ცვალებადია მოცულობის, ელფერისა და ინტენსივობის თვალსაზრისით (ასეთი გაგება სრულიად უცხოა ტონალური მუსიკისთვის, სადაც ყოველ ნოტს აქვს თანაბარი წონა და ფაქტობრივად ყველა ინტერვალი, წმინდა კვინტის ჩათვლით, ნეიტრალურია). მოდალურ აზროვნებაში მხოლოდ ყოვლის საწყისი წმინდა უნისონი და მისი ორი აკუსტიკური განმტკიცება – წმინდა ოქტავა და კვინტაა სტაბილური. რომ განვიხილოთ ინტერვალური იერარქია, უნისონი ყოველთვის წარმოდგენილია ან საკუთრივ მელოდიაში, ან ბურდონის სახით, იქნება ის ხმით ნამღერი, თუ ინსტრუმენტზე შესრულებული. ქართულ მრავალხმობაში ინტერვალების იერარქიული სისტემა აღწევს დახვეწილობის ისეთ დონეს, რასაც შეიძლება გაუთანაბრდეს მხოლოდ ძველი დასავლური ორგანოში. მესამე გაფრთხილება: ნუ შესწირავთ მსხვერპლად თქვენს ინტერვალურ იერარქიას ტონალობის კეთილხმოვანებას.

4. ფრაზის საწყისი ტონი წარმოდგენილია, როგორც ერთგვარად სამეტყველო ბგერა, რომელიც გადაიზრდება სასიმღერო ტონში. ასეთი ჟესტის არსებობა გამოწვეულია მომღერლის სურვილით, შეიგრძნოს ხმოვანება ტონის გაჟღერებამდე. იგი ხელს უწყობს მას შთაგონების წყაროს გამომსახველობის გაცნობიერებაში. ბგერა შეიძლება გახმოვანდეს ძალიან სწრაფად, ან ნელა, პორტამენტოს მსგავსი ფორმით. ეს ხერხი თან სდევს ცხვირით ბუნებრივი შესუნთქვის პროცესს და დამახასიათებელია მთელი მოდალური ტრადიციისათვის. სასიმღერო ტრადიციის ძირითადი შემადგენელი ნაწილებია სხეულის რეზონანსი და ცვალებადი სამეტყველო ინტონაცია. დასავლურ ტონალურ მუსიკაში ასეთი მიდგომა აკრძალულია, მაგრამ არ მჯერა, რომ ქართული მუსიკის რომელიმე ჭეშმარიტი შემსრულებელი შეძლებს ამის გარეშე იოლად გასვლას. მეოთხე გაფრთხილება: იყოს ეს ორგანული კავშირი განმსაზღვრელი შენთვის და შენი მუსიკისთვის. ნუ გაანაზებ შენს მუსიკას და ხმას მხოლოდ იმიტომ, რომ ვილაცას (ან იქნებ შენც) უნდა იყოს ის ლამაზი და მელოდიური. მიეცი ტონს საშუალება დაიბადოს შენი არსობის სიღრმიდან. ის მოდის, რადგან მას აქვს შეტყობინება, შენ კი არა.

5. მოდალური მელოდიები წარმოიქმნება მცირე, ადვილად საცნობი ინტერვალური ბირთვების, ან, დასავლური გალობის ტერმინოლოგიით, ნევმური მოდელებისაგან. ისინი აძლიერებენ დაძაბულობას ერთი დაკლამაციური ტონის გარშემო, ან აგრძელებენ ტონების მოძრაობას, რითაც განსაზღვრავენ ცალკეულ მოდალურ გზებს. ინტერვალური ბირთვების საშუალებით მელოდია ორგანულად ფართოვდება შინაგანად. ამ ბირთვების და, ასევე, კილოების ხასიათი და ფუნქცია განისაზღვრება არა მარტო ინტერვალების თანმიმდევრობით, არამედ, მათი შესრულების მანერითაც: პორტამენტოს სხვადასხვა სახე, დინამიკის წუთიერი ცვალებადობა და მკაფიო ორნამენტული მოდელები, თუ განსაზღვრულ სიმაღლეზე სწრაფი, ან ნელი ვიბრაცია. ყოველივე ეს ქართული მუსიკის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. მოუქნელი ვიბრატო, მუდმივად



ცვალებადი ხასიათის – აი, სულ ესაა, რაც დარჩა ტონალურ მუსიკაში მოდალური/ვოკალური ტექნიკის ოდესღაც მდიდარი საგანძურიდან. ქართული მუსიკის გარკვეულ სახეს ახასიათებს გაფართოებადი და შეკუმშვადი მელოდიური ბირთვები, სხვა სახეები მკაფიოდ დიატონურია, მაგრამ არა ტონალური. მეხუთე გაფრთხილება: ნუ წაართმევ მუსიკას მის მოდალურ ბუნებას იმის დაშვებით, რომ იჟღეროს ისე, როგორც წერია ნოტებში. შეინარჩუნე შენი მუსიკის სხეული. ნუ მისცემ ნებას ტონალურ ვიბრატოს წაგართვას მოდალობის განცდა და ვოკალის მოქნილობა.

6. დასავლური ტონალური მუსიკის საპირისპიროდ, სადაც სიტყვები მოძრაობენ ხმოვნიდან ხმოვანზე, მოდალურ მუსიკაში ეს მოძრაობა ხორციელდება თანხმოვნებზე. ამის გამო, მოდალური მუსიკა ინარჩუნებს მჭიდრო კავშირს სამეტყველო ინტონაციასთან. ხმოვნების ტემბრი მკაფიო და ცხვირისმიერია, იგი შეუმჩნევლად ერწყმის მომდევნო თანხმოვანს, ან ხმოვანს. აგრეთვე თანხმოვნები, მიუხედავად მათი სიმკვეთრისა, არასოდეს წყდებიან პირს (რასაც ხშირად აქვს ადგილი ტონალურ მუსიკაში). ისინი ინარჩუნებენ ორგანულ კავშირს ხმოვნებთან. თანხმოვანი შეიძლება იყოს რბილი და მოქნილი, თითქმის მიუახლოვდეს ნახევარხმოვანს. ყრუ ბგერებთან შედარებით უპირატესობა ენიჭება მჟღერ თანხმოვნებს, ასევე, ცხვირისმიერი თანხმოვნები უპირატესია ყველა დანარჩენზე. ფიზიკურად ის წარმოიქმნება ენის ზედა მოქნილი ნაწილის ორიენტაციით ზედა ყბასა და კბილებზე. მოდალურმა მუსიკამ შეიძლება წარმოდგენა შეგვიქმნას ენის ხასიათზე. ქართული მუსიკა, ამ მხრივ, რა თქმა უნდა, გამოწვევის არაა, მაგრამ ყოველივე ამას ადგილი არა აქვს ტონალურ მუსიკაში. მეექვსე გაფრთხილება: ნუ შესწირავთ მსხვერპლად თქვენი კულტურის ჭეშმარიტ ფასეულობებს, თქვენს ენას „ვოკალის“ სილამაზეს.

7. საერთოდ, აქცენტის გაკეთება თანხმოვანზე, ან ხმოვანზე, რაც გამოიწვევს ჟღერადობის შეწყვეტას, ან დამახინჯებას, არასწორია. აქცენტი კეთდება სიმაღლეზე, ან გრძლიობაზე. ნებისმიერ ენაში რიტმული დაჯგუფება, უპირველეს ყოვლისა, ეფუძნება მეტყველების თავისთავად და განუმეორებელ რიტმებს. „თავისუფალი“ რიტმიკის კონცეფცია არ არის გაცნობიერებული – ხან მკაფიო, ხან კი გაურკვეველი პულსაცია მართავს მთელ მოძრაობას. ამ თვალსაზრისით, მეტრი და ტაქტი ერთიანდება, არ ხდება ხელოვნური დანაწევრება, როგორც ტონალურ მუსიკაში, არამედ, ზოგჯერ ძნელია ტაქტებად დაყოფა. ქართულ მუსიკაში შემსრულებელი ხშირად ბევრად უკეთ ერკვევა განსხვავებულად დატვირთულ რიტმში, ვიდრე ხელოვნურად თავს მოხვეულ მეტრში. მეშვიდე გაფრთხილება: ნუ გარდაქმნი შენს რიტმულ სტრუქტურებს დასავლურ კვადრატულ მეტრულ ბლოკებად.

8. ყველგანმყოფი და პულსირებადი ბურდონის იდეა დაკავშირებულია იმასთან, რომ ჰაერის ბუნებრივი შესუნთქვა ჯერ კიდევ ხმოვან (მოგუგუნე) ბგერას უზრუნველყოფს გარემომცველი სივრცის მდიდარი აკუსტიკური თვისებებით. ეს თითქოსდა „წრიული“ (ან „სპირალური“) სუნთქვა უშუალოდ უკავშირდება უწყვეტი ხმოვანების განცდის დაუცხრომელ სურვილს. სწორედ ამიტომ, მოდალური მუსიკის ყველა შემსრულებელს, როგორც ჩანს, გააჩნია ჰაერის უღევი მარაგი: ხმოვანება/ბგერა – ესაა ჰაერის ბუნებრივი ჩასუნთვის მეყვსეული გამოძახილი. „სული“ შემოდის ცხვირიდან და მასთან ერთად შემოდის ჩვეულებრივი ჰაერი.. მხოლოდ მაშინ, როდესაც ხდება სრული განზავება, სული, ანუ ჰაერი გამოდის პირიდან და საბოლოოდ მთლიანად ტოვებს სხეულს. ყველა მისტიკური ტრადიციის ნაწილი არის რწმენა იმისა, რომ წმინდა ჰაერი კვლავ მიეახლება იმ სულიერ სამყაროს, საიდანაც გამოვიდა. დასავლეთის

ტონალურმა მუსიკამ დიდი ხანია დაკარგა სუნთქვის მისტიური ძალის რწმენა და ბუნებრივი სუნთქვის უნარი. ეს რა თქმა უნდა, არ შეხება ქართულ მუსიკას. გაფრთხილება მერვე: არ დაივიწყო, რატომ მღერი.

9. მოდალური მუსიკა არსებითად იმპროვიზაციულია. მთელი რეპერტუარი დასწავლილია მეხსიერებით. მუსიკოსის პოზიცია ვლინდება სწორი გზის ხელახალ ძიებაში. ყოველი შესრულება განსხვავებულია, ვინაიდან განსხვავებულია სიგნალების ხმოვანი ქსოვილი. ქართული პოლიფონია ამის ნათელი მაგალითია: თითოეული ხმა და მელოდიური ხაზი დამოკიდებულია ფუნქციებისა და ურთიერთობების მუდმივად ცვალებად ფორმებზე და ამიტომ განუწყვეტილად უნდა რეაგირებდეს მათზე. მოდალურ შესრულებაში, ცხვირ-ხახისმიერი ხმოვანების წარმომქმნელი ბირთვი მომღერალს აძლევს საშუალებას შეიგრძნოს და მეყვსეულად მოახდინოს რეაგირება თანამომღერლის ხმოვანებაზე. ასეთი ტექნიკური საშუალება არ გამოიყენება დასავლეთის ტონალურ მუსიკაში, მას არც სჭირდება ეს, ვინაიდან, ძირითადად არაიმპროვიზაციულია. ნაწილობრივ ამ მიზეზითაც, მუსიკოსი ხდება ტემპის, დინამიკის, ფრაზირების, ემოციის, ენისაც კი – გარეშე ინტერპრეტატორი. საბოლოო გაფრთხილება: ნუ გახდები გარეშე ინტერპრეტატორი, ნუ დაკარგავ კავშირს შემოქმედთან, სწორედ ამაში მდგომარეობს შენი უდიდესი ნიჭი – როგორც მუსიკოსი, შენ ხარ საკუთარი კულტურის სულის მატარებელი. ნურასდროს დაშორდები შენს სულს, ნუ გადააკეთებ შენს მუსიკას.

10. მეათე პრინციპი უკვე ცხადია. მოდალური მუსიკა „თვითონ შექმენი“ მუსიკაა. როგორც კი მომღერლები და/ან ინსტრუმენტალისტები შექმნიან დიდი გუნდს ან ორკესტრს, რომელიც საჭიროებს გარედან ჩარევას – დირიჟორობას, აუცილებელი ხდება ერთიანობის შენარჩუნება და ერთიანი ინტერპრეტაციის უზრუნველყოფა. ამის შედეგია ზუსტი სინქრონიზაცია, ინტონაციის სრულყოფა, და „შთამბეჭდავი“ სპექტაკლი, მაგრამ ეს აღარ არის ცოცხალი მოდალური მუსიკა. და როგორც კი რომელიმე კულტურა „ქირაობს“ სხვებს თავისი მუსიკის სამღერად ვინაიდან თვითონ აღარ სურს მისი შესრულება, მისი ზედაშე ცარიელია.

### შენიშვნები

<sup>1</sup> ზედაშე – სპეციალური სალაგი; საკრალური დანიშნულების საცავი ან ადგილი (ქიზიყი, კახეთი – რედ.)

<sup>2</sup> ამ კონტექსტში საინტერესოა აღინიშნოს ლინგვისტური კავშირი სუნთქვასა და სულს შორის. შედარებისათვის მოგვყავს სანსკრიტიდან სიტყვა *atman* რომელიც ნიშნავს „სუნთქვას, საკუთარ თავს, სულს, უნივერსალურ მე-ს, უმაღლეს სულს“, და მისი შესატყვისები: გერმანულში - *Atem*, ჰოლანდიურში - *adem / asem* და ფრანგულში - *ame*.

REBECCA STEWART

## TRADITIONAL GEORGIAN POLYPHONY, A VERITABLE ZEDASHE<sup>1</sup>

### The beginnig

For our earliest ancestors music constituted the most vital part of their spiritual world. Its magical ordering of vibrations formed their strongest link with what they felt to be the harmony within their universe. The function of the music they made, and of the rituals to which it was bound, was simply to reaffirm this fact. In so doing their music actively and continuously reaffirmed the indispensability of each of them to the formation - and therefore the integral harmony - of their world. To our ancestors the music they made was as necessary to them as the air they breathed.

Although rapidly diminishing there are still a few cultures in which the making of music is recognized as being indispensable to the well-being of that culture. This was once the case with Western culture, but because of our unique humanistically engendered development - away from interdependency toward self-sufficiency - we have largely forgotten this fact.

Depending upon its spiritual and cultural background music throughout the world assumes different forms and functions. Within Western culture its formation and many of its most exalted achievements have been shaped by the belief of an entire civilization in one God. This monotheism has brought with it an exceptionally developed sense of longing: for unity in perfection; for order and hierarchy and for the beauty inherent in these properties; for the nobility of the act of striving to achieve them.

The larger historical (mono)theistic world of which this musical culture was once an integral part extends from Europe to North Africa, to the Near- and Middle East and finally to the Indian subcontinent. These areas coincide with those of the three great monotheistic religions: Judaism, Christianity and Islam and of their theistic forebears. The traditional music of these areas may differ greatly in content, shape and sound, but the fact that they all have or - as in the case of Western Europe - have had as their basic guiding motivation the emulation of a Heavenly perfection as reflected in the human soul gives to their music-making a unique and unifying character. The word which has traditionally been used to describe both the music - whether monophonic or polyphonic - and its character is 'modal'.

Largely because of the turning of Western civilization from monotheism to humanism and ultimately to secularism - from a culture in which the total of all the parts was more than its sum, to one in which every part constitutes a whole in itself - Western music no longer understands its modal foundations nor recognizes the allegiance it owes to the cultures which helped to give birth to it. Although we have been taught that our modal music and music-making continued through the beginning of the Renaissance, even as far back as the 16<sup>th</sup> century musicians confessed that they could no longer understand the music of prior generations. Of more importance, perhaps because of their humanistic outlook, they were in fact more interested in their own achievements than those of their forefathers. What was this so-called modal music and mentality which they did not understand and what connects it to traditional Georgian polyphony?

### Modality versus tonality – polyphony versus homophony

In its largest context the word 'modus' or 'mode' is 'a manner or way of acting, doing or being'. In other words modality (think: **mode**-ality) **is** the very act or process of becoming. As such it is more of a spiritual undertaking, than a physical achievement. One can

attempt to explain it but one can never entirely understand it. In music this phenomenon can be defined as the process through which closely related intervals and rhythms form and transform themselves into kaleidoscopic and interlocking nuclei whose function is to expand away from and to contract toward one omnipresent and fundamental generating principle: that frequency (tone) from which they were created. The primary function of modal music is to stretch the umbilical cord which connects it to its fundamental generating principle (the primal frequency or, in theological terminology, God) to the limit, only to be drawn inexorably back to the point of its beginning - and thus its ending. At this 'point', when it once again becomes One with its creator, universal harmony is felt to be restored. In modal music intervals only have a function as they are related to the basic generating tone, not to each other or to themselves. Without their fundamental they cannot exist. For this reason modal music is in its most highly developed guise essentially spiritual. (It can only thrive in cultures in which the intangible spiritual heritage of that culture is valued above its tangible earthly existence. Hence its demise in the West.) In the most advanced modal processes - exemplified by Greek orthodox monophony and Georgian orthodox and folk polyphony - temporary secondary frequencies may be generated which in turn create their own nuclei or, to speak in cosmological terms, satellites. At whatever level, the movement is circular, not linear. In other words it is neither vertical (harmonic) nor horizontal (melodic). For this reason when so-called monophony develops into so-called polyphony the process is simply one of organic expansion: the circles become spirals. In this 'system' no element can be complete in itself. It is literally **pars pro toto**. The ear is the medium through which modality prospers, this and the body, which generates the vibrations which the ear then follows. Modality can only truly be generated orally. If one aurally perceptible link is removed the circular or spiral chain is broken and the process of modal disintegration or decay begins. Any tradition which tries to capture its modal secrets on paper - and then becomes dependent upon it - will be destined to lose them. When the analytical eye replaces the perceptual ear as the first receiver of musical information modality becomes tonality.

In tonality (think: **tone**-ality) regularly determined and easily differentiated and identifiable points of departure and arrival take precedence over the modal process of constant expansion and contraction between these points. In this system tone is more important than interval, beat more important than duration, position more important than movement, sound more important than vibration and the goal more important than the means. Vertical and horizontal units may be viewed separately. Whereas polyphony is an organic expansion of monophony, homophony is a compartmentalization of it. For this reason homophony can be easily analyzed and defined. However, when its principles are applied to modality it destroys it by transforming chains of modal interrelationships into series of tonal identities which display the pseudo independence of separate elements that relate only to themselves. In tonality the chain of hierarchical interrelationships which governs all of creation has almost ceased to exist. God is no longer dancing the creation, but mankind arresting it to examine it. Western notation (and as an extension any notation which indicates position instead of movement) leads, when it becomes the main channel for the learning and making of music, to a photographic manner of viewing music: the tonal /notational eye registers positions, not movements. Because of this we classically-trained 'Westerners' apply tonal value judgments to the making of modal music: are the tones in modal music 'in tune'? Do they all have the same weight? Are the voices balanced, the chords stable? Are the entrances accurate and precise? Is the sound consistent, the colour warm (i.e. without undue harshness or nasality) throughout the entire range? Have register breaks been smoothed over? Does the phrasing result in one homogeneous long line? In other words does the presentation at all moments produce tonal euphony

(i.e. sounds which are pleasing in themselves) because it is 'beautifully' under control, regardless of the requirements of the modal music in question?

Let it be clearly stated at this point that I am not making a value judgment about the relative merits of tonal and modal music and music-making. Both systems have produced superb examples of mankind's spiritual nature or genius, depending upon how one views this capacity. It is merely that the principles which the two systems adhere to are almost diametrically opposed. In the West our tonal transformation has taken hundreds of years to reach completion. In those 'older' countries to the Northeast, East and South of Western Europe, just because of the far greater importance which they place upon the oral transmission of highly valued traditions, this tonalisation process has not advanced as far. However, with the addition of the recording medium - with all of its tonal, not to speak of its commercial, requirements and enticements - the temptation to conform to a value system imposed by the West becomes ever stronger. In modern-day Georgia, however, there seems to be a happy balance between the deeply modal - i.e. traditional and oral - musical culture (in which religious belief and everyday life and music-making walk hand in hand) and the equally strong 'tonal' mentality of the West (with its secularism and its highly controlled music-making). The vital question which may concern practitioners and listeners alike is: how long is it possible to maintain this balance? Is it possible to be both modal and tonal? In the West, at least for classically-trained musicians, it became and still appears to be, virtually impossible.

In an attempt to clarify the differences between these two worlds I would now like to specify ten areas in which they directly clash with one another. Perhaps in this way it may be easier for the Georgian practitioner of both musics to keep them separated. The problem here is not with tonal music. That will survive for as long as there is paper to write it on. As has been recognized for well over a hundred years in Georgia, the danger lies with the modal traditions. As with any endangered species the disappearance of just one vital element in this edifice can tilt the whole ecological balance enough to topple it into the world of tonality.

#### **Basic modal principles used in living monophonic and polyphonic traditions:**

Although their musics differ markedly in detail, depending upon the language, style and function, when one compares modal practices within the regions of the world mentioned above, be they monophonic or polyphonic, all depend to a greater or lesser degree upon certain common cultural, musical and, by extension, vocal principles and procedures which are essentially modal in nature.

These principles and procedures are as follows.

1. The musical traditions of all of these cultures are still passed on from one generation to the next essentially 'by word of mouth'. To help with the memory often some type of solfège- or cheironomic (hand) system is used. If notation is used this is merely as an aid to memory, being either skeletal (employing letters or numbers) or neumatic (in which suggestively shaped symbols indicate specific categories of nuclear melodic movement, not separate notes). In Georgian ecclesiastical polyphony both systems have been used at one time or another. Because of Western influence one manner of partial preservation and transmission - at least for non-Georgians - is now staff notation. But, as every Georgian practitioner knows, to remain modal the tradition must remain first and foremost an oral one. The relationship between student and teacher must be one of trust, respect and honour. This chain must stretch back as far as the collective memory can reach and it must begin at birth.

2. Because the first function of this music is to reunite the singer or singers (in modal traditions the instrumentalist is in his very essence a singer) with God, nature and one's



own culture the first characteristic which distinguishes the actual performance of modal music is the purity and strength of the vibrations, not the beauty of the sound. The concentration of the singer is on experiencing this vibration from within, not on the manipulation of the resultant sound. Therefore he or she can only function optimally when the vibrations within the body are reinforced by those outside, be they manmade or natural. The modal singer feels literally at home with his surroundings: the hard surfaces which produce the vibrations within his body are matched by those of his fellow singers and/or by those of the space in which he sings. Inside the singer's body the vibrating core and initial point of reference are the bones of the nasal pharynx and the mouth. This is made possible because the mouth is not opened more widely than it would be for speaking. (The wide open mouth of Western tonal music is therefore not appropriate here.) The vibrations spread out from here into the rest of the body, producing a powerful but very flexible sound which is never out of balance with its surroundings. (The modern Western concept of voice projection within a dry acoustic is therefore foreign to the singer of modal music.) Through the vibration of the hard surfaces of the nasal pharynx and the mouth the strength of the higher partials is considerably increased; the higher the overtones the faster the vibrations; the faster the vibrations the closer does man feel his affinity with spirit\* (God) and his fellow man. All modal singing is therefore markedly overtone oriented, a decidedly non-Western colour ideal. Georgian music, whether monophonic or polyphonic, whether a lullaby, a working song, a love song or a liturgical chant, fits within this framework. A shared vibration conveys and preserves the continuity and unity of one's culture; it is inclusive and as such draws the outsider inside it. A separate sound - be it ever so beautiful - imparts a separate message; as such it introduces an element of critical distance between the singer (who becomes an individual) and the listener.

3. Intervals, not tones, comprise the basis of the movement. Each modal tradition develops its own unique system of intervallic relationships (made possible by that inevitable proof of man's fallibility, the comma). These mutually incompatible intervals are in principle malleable in terms of size and weight; their quality is determined by their hierarchical relationship with the fundamental. (This is a concept which is foreign to Western tonal music, where all notes have the same weight, a fact which neutralizes all intervals but the octave and fifth, and in so doing deprives them of their hierarchical function.) In modal thinking only the unison and its first acoustical affirmation, the octave, remain stable in all traditions. Depending upon its function even the fifth may change size. To clarify this intervallic hierarchy the fundamental is always present, either in the melody itself or by means of a real drone, either sung or played. In Georgian polyphony this hierarchical system of intervallic relationships is made even more complicated by the fact that the generating fundamental is always shifting. Such a kaleidoscope of intervallic functions should never be sacrificed for tonal homogeneity.

4. In all modal traditions each musical expression, be it texted or not, is introduced as a quasi spoken sound which evolves into a sung one. This gesture is a natural extension of the singer's desire to feel his (received) vibration and message before eliciting the tone, and serves as an eloquent expression of his recognition of the source of his inspiration. Each language dictates its own characteristic way of becoming sound, either by some type of throat articulation or portamento. Within this basic linguistic framework, each style or function may have its own unique manner. This gesture goes hand in hand with a linguistically-influenced natural inhalation/inspiration at least partially through the nose. This is a characteristic of all modal traditions, which are centered around and developed out of the normal spoken incantation ranges for a particular language and function. As such, body resonance and spoken inflections are a basic ingredient of the sung tradition. In Western tonal music this approach is unacceptable. In Georgian



traditional music it is indispensable because the message is issuing from the depths of the 'collective' Georgian soul - or body.

5. Modal melodies are formed from small, easily identifiable intervallic nuclei or - in Western chant terminology - neumatic patterns which are designed either to increase the tension around one reciting tone or to prolong the act of moving between tones which will define a particular modal path. Because of these intervallic nuclei melodies expand organically from within. (Under the right acoustical circumstances this is probably how polyphony is born.) The character and function of these nuclei, and by extension of a particular mode, is determined not only by the sequence of intervals but also very largely by how they are sung: by the presence of different kinds of portamenti, by a wide range of articulations, by minute changes of dynamics and clearly defined ornamental patterns, even by fast or slow oscillations on a particular pitch. These qualities are all present in one or more of the many styles of Georgian music, both folk and chant. Certain kinds of Georgian music are characterized by ever-expanding and contracting melodic nuclei. Other kinds, although more diatonic, are still modally conceived and should therefore not be confused with tonal diatonicism. In Western tonal music the omnipresent and inflexible vibrato is all that remains of a once rich treasure trove of modal/vocal techniques devised to give to every melodic nucleus its own unique but ever-changing character.

6. In spoken language the words - that element which was meant to unite language and music - move from consonant to consonant. Although this principle is automatically adhered to in all modal music, which retains its close connection to the inflections of speech, this is not the case in Western tonal music, where words are expected to move from vowel to vowel so that the sound remains free and unhindered, and where consonants are handled as foreign elements, to be either carefully and clearly enunciated, or to be swallowed. Hence the widely opened mouth. Because of the consonant orientation of modal music, the 'modal' mouth retains the same shape it would have for speech, enabling the tongue to operate very quickly and efficiently, and the vibrations to bounce directly against the hard surfaces of the mouth, producing a bright and overtone-oriented vowel timbre. The consonants retain a close organic relationship with their surrounding vowels; they may be soft and stretchable, their articulation being often so unremarkable that they seem to be neither voiced nor unvoiced; the important nasal consonants are often elongated; each sound melts, seemingly imperceptibly, into the following, be it a consonant or vowel. Physically the great flexibility of the front part of the tongue brings with it an orientation toward the upper jaw and the teeth. It is almost as if one is savouring the character of the language. Georgian music, which lacks weighted accents and has something like 28 consonants and five vowels, provides a perfect example of this phenomenon. As can easily be heard in the many styles of Georgian music every language and dialect brings with it its own unique palette of sounds and expressivity. From this comes its strength. Herein lies its own particular type of beauty.

7. In general, in modal music the accent of weight on a consonant or a vowel - characterized by the cessation or distortion of vibration - is absent. Accents are either of pitch or of length. Rhythmic groupings are based primarily on the distinctive and unique speech rhythms of each language. Often they are additive, open-ended and end-directed. The concept of unstructured or 'free' rhythm is not recognized: an either audible or inaudible pulsation governs all movement. This is the natural result of feeling and working with vibration and therefore proportion. In this way the language, the word, the tempo and the measure become one. The result is not artificial metricality (as is often the case in Western tonal music). For this reason modal rhythms and meters are quite difficult to 'measure'. In Georgian music one is more aware of differently weighted beats than of an externally imposed meter. Modal music becomes tonal when its movement is controlled

from outside, either because of a 'foreign' meter or because of an outside agent such as a non-singing conductor whose primary function is to 'beat' the movement into submission. In modal music rhythmic articulations are basically organic and as such internal.

8. Allied to the concept of an omnipresent and pulsating drone is that of the spontaneous intake of air within the still reverberating sound guaranteed by the rich acoustical properties of the spaces in which this music is traditionally sung. This quasi 'circular' (or 'spiral') breathing is directly linked to the deep desire to experience perpetual vibration, which is why all modal singers appear to have an endless supply of air: the vibration/sound is an instantaneous response to the spontaneous inspiration of air. In the oldest modal traditions 'spirit' is thought to enter through the nose and with it air, unremarked and unremarkable. Only when complete dissolution occurs, does spirit or air finally and completely leave the body, this via the mouth. A belief which is shared by all mystical traditions is that only then does the **inspired** (the **inspired**) air once again enter the spirit world from whence it originally came. The Western world in general has largely lost its belief in the mystical power of breath and with it its ability to breathe naturally. This is also often the case in the performance of tonal music. Because, as with all other modal traditions, Georgian folksong and chant has not lost its connection between breath and inspiration it is still capable of reuniting both singers and listeners with their own spiritual essence. As such it still fulfills a very important function within the Georgian culture.

9. Modal music is essentially improvisatory, even when the bulk of the repertory is 'known by heart'. The attitude of the musician is that of re-searching for the right path. Every rendition is different because the vibrating web of signals is different. In Georgian polyphony every voice and line is dependent upon a constantly changing set of relationships and functions and therefore must always be ready to react to them. In modal singing the generating core of the vibrations, which is the nasal pharynx and the mouth, makes it easy to react instantaneously to the vibrations of one's fellow singers because, magically enough, when one employs it one also hears one's fellow singers far more clearly. This particular channel of vibration is not emphasized in Western tonal music, which doesn't need it so much because the repertory is truly 'solo' and as truly non-improvisatory. Partially for this reason the musician becomes an outside interpreter - of the tempo, the dynamics, the phrasing, the expression, even the language. The greatest gift and the greatest responsibility of the modal musician is that he is the soul bearer of his culture; he is not its interpreter. To fulfill this task to the best of his ability he must never take distance from his own soul.

10. Which makes of the tenth principle an obvious one. Modal music is 'do it yourself' music. As soon as the singers and/or instrumentalists become a large choir or orchestra, which of necessity must be conducted from outside itself, the two main goals become to remain together and to provide a unified interpretation. The result may be precision timing, perfect intonation, and a 'spectacular' presentation, but it is no longer living modal music. And as soon as a culture hires others to sing its music for it because it no longer desires to sing it itself its *zedashe* is empty.

## Notes

<sup>1</sup> *Zedashe*: a special receptacle, storage house or place reserved for sacred usage. (in Kiziqi, a part of the Kakheti province – Ed.)

<sup>2</sup> In this context it is interesting to point out the linguistic relationship between breath and soul. Compare the Sanskrit word *atman*, meaning 'breath, self, soul, Universal Self, Supreme Spirit', with well-known derivations for breath in German (*Atem*) and Dutch (*adem/asem*) and for soul in French (*âme*).

## ახალი საბუნდო მულტიკულტურალიზმისაკენ

„მუსიკა – ყველაზე ძლევადასაღი ინსტრუმენ-  
ტია, ვინაიდან რიტმსა და ჰარმონიას გზის გაკვლევა  
სულის ყველაზე დაფარულ კუნჭულშიც ძალუძთ.“...

პლატონი, რესპუბლიკა.

მუსიკოსებმა ვიცით ეს ჭეშმარიტება. სხვა მუსიკალური ტრადიციის მიმდევართა მუსიკა კი ჩვენთვის სხვა კულტურაში გამავალი სულის ფანჯარაა. უცხო კულტურის მუსიკის შესრულება ჩვენ გვაძლევს ახალი შინაგანი განცდის ხელსაყრელ შესაძლებლობას.

თუ მუსიკას შეუძლია იყოს ერთგვარი ხიდი კულტურებს შორის, შესაბამისად, შემსრულებლებიც მზად უნდა იყვნენ დატოვონ მათთვის ჩვეული და მოხერხებული გარემო და შეიგრძნონ მუსიკა სრულიად ახალი სახით.

საგუნდო მულტიკულტურალიზმის განხილვისას მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ სიტყვა „კულტურის“ ფესვები მოდის ბერძნული სიტყვიდან „კულ-ტუს“, რაც „რწმენას“ ნიშნავს. კულტურის მუსიკალური გამოხატულებები იმავე კულტურას ნაზიარები რწმენებიდან მომდინარეობს. ამიტომ „მულტიკულტურალიზმი“ მოიცავს მრავალმხრივ რწმენებს, რომელთაგან ზოგი განსხვავებული იქნება იმ რწმენებისგან, რომლებიც ჩვენს თვითმყოფად კულტურაში გაგვაჩნია. მუსიკალურ კონტექსტში, ამ „რწმენებს“ შეუძლიათ მთელი რიგი განსხვავებული ფორმები მიიღონ: რწმენა, რომელიც განაპირობებს კარგ სასიმღერო ტექნიკას, მიგვითითებს ნაწარმოების შესრულების დროსა და ადგილზე, განსაზღვრავს შემსრულებლის შეხედულებას – თუ რას მივიჩნევთ კარგ მუსიკალურ არანჟირებად, მოიცავს საშემსრულებლო პრაქტიკის სხვა გამომსახველ საშუალებებს, ითვალისწინებს ენობრივ თავისებურებებსა და თვით რელიგიურ რწმენებსაც კი.

უცხო კულტურის მუსიკასთან პირისპირ შეხვედრისას რაღაც დროით მაინც უნდა გავთავისუფლდეთ ჩვენი პირადი რწმენებისგან, რათა სრულად შევძლოთ ამ მუსიკისათვის დამახასიათებელი სიღრმისა და სიმდიდრის დაფასება. მომდერლებს კი, სხვა კულტურის მუსიკის სათანადოდ კარგად შესასრულებლად, კიდევ უფრო მეტი ძალისხმევა მართებთ. ჩვენი ვალია გარკვეულ დონემდე გავითავისოთ უცხო კულტურა, რათა სხვა რწმენითი სისტემის სასიძლეო ტექნიკით ზეგავლენა მოვახდინოთ ჩვენს ფსიქიკურ არსებობაზე, ისე, რომ მუსიკალური რეზულტატი შეესაბამებოდეს ორიგინალის ექსპრესიას.

ჩვენი მუსიკალური რწმენითი სისტემის ჩამოყალიბებაზე ზემოქმედებს, როგორც უცხოური ჯგუფების მოსმენა, ასევე მათ მიერ „ჩვენი“ მუსიკის ანუ ადგილობრივი კულტურის შესრულება. შესაძლო რეაქციები ადასტურებენ იმას, რომ მხიარულება ან უკმაყოფილება არის მუსიკალური ზემოქმედების შედეგი. ჩვენ ვაფასებთ სხვათა ინტერესს ჩვენი კულტურის მიმართ, მაგრამ უმჯობესია, რომ ეს ინტერესი განპირობებული იყოს მუსიკალური სიღრმეების ნვდომით, რათა მუსიკა არ დამახინჯდეს და არ იქცეს კარიკატურად. შესაძლოა, რეზულტატი ისეთი მწირი და დამამცირებელი აღმოჩნდეს, რომ გვერჩივნოს ნაწარმოები საერთოდ არ შესრულდეს.

მულტიკულტურული საგუნდო მუსიკის სათანადო სიზუსტით, გულწრფელობით, გრძნობით და მხატვრული მთლიანობით შესრულება, რაც ამაღლებს

შემსრულებლისა და მსმენელის კულტურულ წვდომას, დამახასიათებელია იმ გუნდებისათვის, რომლებიც ისწრაფვიან იმდერონ მუსიკა ისე, რომ მათი შესრულება დამაჯერებელი და მისაღები იყოს ადგილობრივი ფოლკლორული მუსიკალური ტრადიციების მიმდევარი პროფესიონალებისათვის. ქვემოთ მოყვანილი მოსაზრებები დამყარებულია ჩემი, როგორც შემსრულებლისა და დირიჟორის გამოცდილებაზე, რამაც აღმიძრა სურვილი შევასრულო აუთენტურად მსოფლიო მუსიკის რაც შეიძლება მეტი ნიმუში. ეს ეხმაურება მულტიკულტურალიზმს და წარმოადგენს აშშ-ში გავრცელებულ მიმდინარეობას.

ქვემოთ მოცემულია 8 მარტივი წესი გუნდებისა და დირიჟორებისათვის, რათა მისდიონ მსოფლიო ტრადიციებს საშემსრულებლო ხელოვნებაში.

### 1. ძიების უშუალო კავშირი კულტურასთან.

როცა კი შესაძლებელია, სცადეთ დაამყაროთ კონტაქტი თვითნაბად კულტურასთან, რომელსაც შეუძლია მოქცეთ პირველადი ინფორმაცია შესასრულებელი ნაწარმოების ენისა და კულტურული კონტექსტის შესახებ. იმ ხალხს, ვინც ამას აკეთებს, მერი გოეთზე „ინფორმანტებს“ უწოდებს. საერთაშორისო ვოკალურ ანსამბლებთან მუშაობისას ინდიანას უნივერსიტეტში ის იყენებდა ვიდეო და DVD ტექნოლოგიას, რათა კულტურულ წყაროში, მიუხედავად დისტანციური ბარიერებისა, ეპოვა სახე, ხმოვანება და მისთვის საჭირო ინფორმაცია. სარეპეტიციო პროცესი არამარტო სრულყოფს გუნდის საშემსრულებლო ოსტატობას, არამედ ავლენს მომღერლის კულტურასა და ადამიანურ თვისებებს.

### 2. ერთ სტილზე ფოკუსირება დროში.

მულტიკულტურული აუთენტური მუსიკის დირიჟორობას ესაჭიროება დრო და გამოცდილება. ვინაიდან დირიჟორს საკონცერტო დრო განსაზღვრული აქვს. უმჯობესია ფოკუსირება ნაკლები რაოდენობის კულტურებზე. კონცერტზე ერთი ქვეყნის ხუთი ნაწარმოების შესრულება დირიჟორსა და მომღერლებს უფრო ღრმა კულტურული აღქმის შესაძლებლობას აძლევს, ვიდრე თითო ნაწარმოების შესრულება ხუთი სხვადასხვა ქვეყნიდან. ამ პრინციპის თვალსაჩინოებისათვის წარმოიდგინეთ ტურისტის, რომელიც მოგზაურობს ათი დღის მანძილზე ათ სხვადასხვა ქვეყანაში. ჩნდება საშიშროება, რომ მან დაკარგოს რეალურად აღქმის უნარი, იმ ტურისტისგან განსხვავებით, რომელიც აირჩევს ნაკლები რაოდენობის ქვეყნებს და გაატარებს მეტ დროს თითოეულში.

ზოგი ანსამბლი ექსკლუზიურად ერთი ქვეყნისა თუ რეგიონის მუსიკას ასრულებს; სხვები კი თავიანთ ძალებს სინჯავენ სტილების ფართო მრავალფეროვნებაში. აუთენტურიკურობის მიღწევა უფრო ძნელია იმ გუნდებისათვის, რომელთაც რეპერტუარში სხვადასხვა სტილის მუსიკა აქვთ. თუ ჩვენ, მაგალითად, ერთ ცოცხალ აფრიკულ ნაწარმოებს შევასრულებთ კლასიკური ევროპული მუსიკის კონცერტის ბოლოს, მსმენელი ვერ მიიღებს სრულყოფილ შთაბეჭდილებას აფრიკული მუსიკის თვითმყოფადობის შესახებ.

### 3. მოსმენის აუცილებლობა.

კლასიკური პარტიტურის სწავლებისას, დირიჟორებს ავარჯიშებენ „სპირალური სწავლების“ ტექნიკაში, რაც გულისხმობს მეტი ცოდნის მიღებას შესასრულებელი ნაწარმოების შესახებ. ამ მიზნით ხდება კომპოზიტორის სტილისა და სხვა კომპოზიტორების ამავე პერიოდის ან ჟანრის მსგავსი ნაწარმოებების შესწავლა. მსოფლიო მუსიკის მომზადებისას დირიჟორები იმავე პრინციპებს მიმართავენ, სხვადასხვა კულტურული ტრადიციისა და სტილის ნაწარმოებზე-

ბის მოსმენა მათ ეხმარება მუსიკის უკეთ წვდომაში. მსოფლიო მუსიკალური ინდუსტრიის განვითარება ამ პროცესს უფრო აადვილებს. მოსმენების გამეორება დირიჟორისთვის აუცილებელია ვოკალური ტექნიკის ნიუანსების, ჟღერადობის ან სხვა ფაქტორების დასაუფლებლად, რომლებიც მოცემული კულტურის ვოკალურ მუსიკას ახასიათებს.

#### 4. მისწრაფება აუთენტური პედაგოგიკისა და შესრულებისაკენ

სხვა მუსიკალურ კულტურასთან შეხვედრა აღრმავებს ტრადიციულ პედაგოგიურ გამოცდილებას, ისევე, როგორც ახალი მუსიკალური სტილების შესწავლა. მექანიკურად დაზეპირებული ნაწარმოები მექანიკურად იქნება შესრულებული იმ გუნდების მიერაც, ვინც ფურცლიდან კარგად კითხულობს. გამოცდილება განავითარებს გუნდის სმენით შესაძლებლობებს და მოითხოვს მისგან სწავლის სხვა გზას.

#### 5. მუსიკის კონტექსტი მომღერლებისა და მსმენლისათვის

რეპეტიციების პროცესში შემსრულებლებს მიეწოდებათ მეორადი ინფორმაცია ნაწარმოების შესახებ, ისეთი როგორიცაა ვერბალური ტექსტის შინაარსი, ტრადიციული შესრულების გარემოებანი. დღევანდელი საგუნდო გამოცემები უნდა მოიცავდნენ რაც შეიძლება მეტ ასეთ ინფორმაციას. ამასთან, დირიჟორები თავის ძიებებში უფრო უნდა ჩაღრმავდნენ, რათა გაამდიდრონ მუსიკალური კონტექსტის მათმიერი აღქმა. ჩვენი პირველადი ამოცანა მულტიკულტურული მუსიკის შესრულებისას უნდა იყოს მისი ღრმა წვდომა, კულტურის ხასიათიდან გამომდინარე.

#### 6. აუთენტურობის ძიება დამუშავებულ წყაროებში

იმ გამოცემებში, რომლებშიც არანაყოფიერება გაკეთებულია ტრადიციული მუსიკის სტილში, დგება აუთენტურობის პრობლემა. განსხვავებული შეხედულებები, იმის შესახებ თუ ნაწარმოების რომელი ვერსიაა „აუთენტური“. მრავალი საგუნდო არანაყოფიერების არსებობა, რაც „ადასავლურებს“ მუსიკას იმიტომ, რომ აშორებს ორიგინალურ მუსიკალურ კონტექსტს, რათა ის უფრო მისაწვდომი გახადოს, მთელ რიგ სირთულეებს ქმნის. დირიჟორს გზის გაკვლევაში ისევე „სპირალური სწავლების“ პრინციპი ეხმარება. მოცემული ქვეყნის სხვადასხვა წყაროების პარტიტურების გაცნობა, განსხვავებული ჩანაწერების მოსმენა – ეს ყველაფერი ძვირფასი იარაღია დირიჟორის დასახმარებლად არანაყოფიერებულ ნაწარმოებზე მუშაობისას. რა თქმა უნდა მუსიკის უამრავი მნიშვნელოვანი მახასიათებელიდან სანოტო ჩანაწერში ყველაფერი ვერ გადმოვა. შესრულების აუთენტურობისათვის დირიჟორს ესაჭიროება სიმაღლის, რიტმისა და ტემბრის უფრო ფაქიზი ყურით მოსმენა, იმ ნიუანსების გააზრება, რომელსაც სანოტო ტექსტი სრულად ვერ ასახავს.

#### 7. ენის შესწავლა

ახალი კულტურული ტრადიციების მქონე მუსიკის შესწავლის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური ნაწილია უცხო ენაზე სიმღერის შესწავლა. ენა და კულტურა ძალიან მჭიდრო კავშირშია და ჯგუფის წარმატება უცხო ენაზე სიმღერისას დამოკიდებულია როგორც ხმოვანი და თანხმოვანი ბგერების სწორ აღებაზე, ასევე რიტმზე, აქცენტსა და შინაარსზე. თითოეულ ენას გააჩნია ჟღერადობის თვითმყოფადი ხასიათის მუსიკალური კომპონენტი, რომელიც ხშირად ცხადად ჩანს იმ ენაზე შექმნილ კომპოზიციებში. ამის გამო ტრადიციული მუსიკა იმდერება ორიგინალურ ენაზე უკეთ, ვიდრე თარგმანში. ენის შესწავლისათვის



განეული დამატებითი ძალისხმევის შედეგად შესრულება უფრო აუთენტური გახდება და გააღრმავებს მუსიკის კულტურული ფესვების წვდომას.

როცა ეს შესაძლებელია, დირიჟორმა უნდა იპოვოს ენისმცოდნე და დაიხმაროს იგი სასწავლო პროცესში. ფართოდ გავრცელებული ემიგრაცია და კომუნიკაციის ახალი საშუალებები კარგი შანსია დირიჟორისთვის, ხშირად არ იმოგზაუროს მსოფლიოს გარშემო, მისთვის საჭირო ენაზე მოსაუბრე ადამიანის ძიებაში.

#### **8. დირიჟორის მზადყოფნა კომფორტული გარემოს დასატოვებლად**

როგორც უკვე ვნახეთ, სხვა კულტურული ტრადიციის მუსიკის შესრულება დირიჟორისგან მეტ მომზადებას მოითხოვს სწავლების და პედაგოგიკის სფეროში. ამასთანავე, ის ხშირად მთლიანად ითხოვს დირიჟორისა და შემსრულებლისგან ახალ გზებზე ფიქრს, ახალ პედაგოგიურ მეთოდებს, ახალ ენებს, ახლებურად მოსმენის უნარს, შესაძლოა, დირიჟორის როლის ახალ მოდელსაც კი. დირიჟორს შეიძლება დასჭირდეს არა ტრადიციული ჟესტები, მაგალითები და ხმით შესრულების დემონსტრირება, შემსრულებლისათვის მეტი თავისუფლების მიცემა. დირიჟორი, რომელიც ტოვებს მისთვის კომფორტულ ზონას და კარგად ნაცნობ პედაგოგიურ და სამემსრულებლო მოდელებს, რათა წავიდეს ახალი მიმართულებით, დაჯილდოვდება არა მარტო იმით, რომ შეისწავლის ახალ მუსიკალურ ტრადიციებს, არამედ გამოავლენს ქვეშაირიტი მუსიკალური ლიდერისათვის აუცილებელ უნარს, ჩასწვდეს ნაწარმოების არსს.

#### **რამდენიმე მოსაზრება ქართული ტრადიციული პოლიფონიის როლის შესახებ საგუნდო მულტიკულტურალიზმის განვითარებაში.**

აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის არსებულ გზაჯვარედინებზე საქართველოს ისტორიულმა მდებარეობამ და მისმა პოლიფონიურმა ტრადიციებმა იგი უნიკალურად აქციეს მსოფლიოში. ეს შეიძლება შემეცნებითი მაგალითი იყოს ზემოთ მოხსენებული პრინციპების განსაცხადებლად. მულტიკულტურული საგუნდო მუსიკა დასავლეთში ხშირად აღმოცენებულია მონოფონიური ტრადიციებიდან, რომელიც პოლიფონიურადაა არაჩეირებული გუნდებისათვის. პოლიფონიური ტრადიციების მუსიკის სიმღერა, ისეთი როგორიცაა ქართული, უქმნის უცხოურ გუნდებს ხელსაყრელ პირობას, რათა მისდონ აუთენტურობას შემსრულებლობაში, რაც შეუძლებელია მონოფონიური წყაროებიდან არაჩეირებული მუსიკის შესრულებისას.

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მომღერლებს, რომლებიც სწავლობენ ქართული მუსიკის შესრულებას, შეუძლიათ მიდგომისა და ინფორმაციის ძიება ქართველი მომღერლებისაგან. ქართულ ჯგუფებში სიმღერის ინტერპრეტაციის, ნიუანსებისა და ვარიანტების სწავლისას მრავალფეროვანი ჩანაწერები გამოიყენება. რაც უფრო ფართოდ ხდება ქართული ტრადიციული პოლიფონია ცნობილი, უცხოელ შემსრულებლებს მით მეტი საშუალება ეძლევათ არა მარტო შეისწავლონ ქართული მუსიკა ან მისი კულტურული კონტექსტი, არამედ ჩასწვდნენ თვით ძლიერ თვითმყოფადი და მულტიკულტურული სიმღერის არსსაც.

მსოფლიოს კულტურებს შორის კონტაქტების გაფართოება კიდევ უფრო ზრდის ჩვენს პასუხისმგებლობას. სხვათა კულტურების პატივისცემა და წვდომის გაღრმავება ჩვენს მიერ შესრულებულ მუსიკას აქცევს კულტურული ურთიერთგაგების მძლავრ ინსტრუმენტად.



CLAYTON PARR

## TOWARD A NEW CHORAL MULTICULTURALISM

*"Music is a more potent instrument than any other,  
because rhythm and harmony find their way into the inward  
places of the soul."*

Plato, Republic

As musicians, we know this to be true. As those who are interested in music from traditions other than our own, we see their music as a window into the soul's expression in another culture. Performing music of another culture can give us an opportunity for a direct, visceral experience that listening to others cannot give us.

If music is to function as a bridge between cultures, performers must be ready to move out of our comfort zone, to experience music in a completely new way.

In discussing choral multiculturalism, it is important to note the root of the word "culture," coming from the Greek word *kultus* meaning "belief." The musical expressions of a culture come from the shared beliefs of that culture. Therefore "multiculturalism" involves multiple beliefs, some of which must be different from those we hold in our native culture. In a musical context, these "beliefs" may take a number of different forms: beliefs about what makes good singing technique, about the proper time and place to perform a certain piece, who should sing a certain piece, what constitutes a good musical arrangement, other issues of performance practice, matters of language, or even religious beliefs.

When encountering music of another culture, we may need to set aside our own beliefs, at least temporarily, to fully appreciate the music's depth and characteristic richness. For singers, in order to perform music of another culture well, we must go even further. We are called on to internalize the other culture to some extent, to allow the other belief system to influence our physical being through singing technique so that the musical result is more in line with the original expression.

Our musical belief system is also challenged when we hear groups from another part of the world perform "our" music, from our own indigenous culture. Possible reactions can range from approval to amusement to displeasure, depending on the musical result. We appreciate the interest others have in music of our culture, but we'd like them to do it in a way that enhances musical understanding and doesn't result in a distortion or caricature of the music. Perhaps the result may be so poor or offensive that we might wish they hadn't done the piece at all.

In order to perform multicultural choral music with accuracy, honesty, integrity and passion, in a way that enhances cultural understanding for performers and listeners, perhaps it is appropriate for choirs who wish to sing the music and the practitioners and preservers of indigenous folk music traditions to agree on a set of guidelines to follow in these endeavors. The suggestions below are based on my experience as a performer and conductor, primarily in the field of Western classical music, with a recent desire to perform more of the world's music in a more authentic way, and in response to choral multiculturalism as it is currently expressed in the US.

Below is a list of 8 simple rules for choirs and conductors to follow in performing music of the world's traditions:

**1. Seek direct contact with the culture.**

Whenever possible, try to make contact with a native of the culture who can give first-hand information about the music, language, and cultural context of the piece being performed. Mary Goetze refers to these people as “informants.” In her work with the International Vocal Ensemble at Indiana University, she has used videoconferencing and DVD technology to bring images, sound and information from cultural sources across distance barriers. Having a native present during the rehearsal process not only gives a human face to the culture for the singers, but the native can give reactions to the way the choir performs and can give suggestions for improvement.

**2. Focus on one style at a time.**

Leading multicultural music authentically and honestly takes time, experience and sustained effort. Since every conductor has only a limited amount of time available, it is probably best to focus on music of fewer cultures at a time, performing more music from each. Performing 5 pieces from 1 country on a concert will likely lead the conductor and singers to better cultural understanding than if the choir performs 1 piece from each of 5 different countries. For an example of this principle, imagine a tourist: if a tourist travels for 10 days and visits 10 different countries, the trip will likely lead to less real understanding than if the tourist chooses fewer places and spends more time in each place.

Some ensembles devote themselves exclusively to music of one country or region; others attempt a wider variety of styles. Achieving authenticity is more challenging for choirs who perform music of many different musical styles. In building concert programs involving world music, it is important to consider cultural sensitivity in programming aesthetics. If we relegate world music to a token or emblematic role, for example one lively African piece at the end of an otherwise classical concert, the audience can be left with the impression that the African piece is somehow less serious in nature.

**3. Listen widely.**

In classical score study, conductors are trained in the technique of “spiral study”: the practice of learning more about a piece being performed by studying other works by the same composer and similar works by other composers of the same time period or genre. Conductors need to apply the same principles to the preparation of world music, listening to performances by several groups and styles from the cultural tradition at hand to gain a better understanding of the music performed. The market growth of recorded world music, combined with advancements in technology, make this process much easier than it once was. Repeated listenings are necessary for the conductor to perceive nuances of vocal technique, tuning, or other factors that make a culture’s vocal music distinctive.

**4. Strive for authentic pedagogy as well as authentic performance.**

Encountering another musical culture provides an opportunity to learn traditional pedagogical approaches as well as new musical styles. Pieces traditionally learned by rote should be taught by rote, even to choirs who read music well – the experience will develop their aural abilities, challenging them to learn in a different way.

**5. Put the music in context for the singers and the audience.**

Background information about the piece, such as translation, circumstances of traditional performance, accompanying movement or activity, should be shared with the

performers during the rehearsal process and conveyed to the audience at the performance. Choral publishers have been including more of this information in their editions and arrangements recently. This is a welcome development, and publishers who do this should be supported, but conductors need to go further in their research to enrich their understanding of the music's context. Our primary goal in performing multicultural music should be an enhancement of understanding that encompasses the character of the culture as well as an accurate representation of the music itself.

#### **6. Seek authenticity in arranged sources.**

The problem of authenticity in published arrangements of traditional music is an extremely difficult one. The limitations of Western notation, different opinions about which version of a piece is "authentic", the presence of many choral arrangements which "Westernize" the music by taking it far out of the original musical context in order to make it more accessible, all combine to complicate this issue. Again, the principle of "spiral study" helps guide the conductor. Looking at scores from a number of different sources for a given country, listening to a variety of recordings, are all valuable tools in helping the conductor make judgments about a published arrangement. Of course, many of the important characteristics of the music cannot be conveyed on the printed page alone. We need to listen for subtleties of pitch, rhythm and timbre that lie beyond the limits of Western notation in order to make our performances more authentic.

#### **7. Learn the language.**

One of the most challenging parts of learning music of a new cultural tradition is learning to sing in a new language. Language and culture are very closely linked, and a group's success in singing in a new language will depend not only on correct production of the vowel and consonant sounds, but cadence, accent and meaning as well. Each spoken language has a musical component to its native character, which often manifests itself in compositions written in that language. This is why traditional music should be sung in the original language rather than in translation. The additional effort to learn the language will result in a more authentic performance and a better understanding of the cultural roots of the music.

Wherever possible, leaders should find a native speaker of the language to assist in the learning process. With widespread immigration and new means of communication, chances are good that the conductor will not have to travel halfway around the world to find someone who speaks the language.

#### **8. Be willing to leave your comfort zone as a conductor.**

As we have seen, performing music of another cultural tradition demands much from the conductor in terms of study, preparation and pedagogy. Furthermore, it often asks for the conductor and performers to think in completely new ways, using new pedagogical methods, new languages, new ways of listening, even new models about the role of the conductor. The conductor may be called on to lead in new ways, not with traditional gestures but through example, demonstration and participation. It is likely that the leader will be called on to give up some of the conductor's direct moment-by-moment control over the performance, allowing the performers to take the lead. The conductor who leaves the comfort of familiar pedagogical and leadership models to go in new directions may be rewarded not only with learning about a new musical tradition, but also with new insight into what it means to be a musical leader.

**Some thoughts on the role of Georgian traditional polyphony in advancing choral multicultural thinking**

Georgia's historic position at the crossroads between East and West and its tradition of polyphony make it unique in the world, and it can be an instructive example for the application of the principles outlined above. Often, multicultural choral music in the West is taken from monophonic traditions and arranged polyphonically for choirs. Singing music of a polyphonic tradition such as Georgia's affords foreign choirs an opportunity to pursue a level of authenticity in performance that is not possible in performing music arranged from monophonic sources.

As singers from around the world learn to perform Georgian music, they can seek access and information from Georgian singers and scholars. A wide variety of recordings are available for use in learning the nuances and variants in song interpretation among Georgian groups. As Georgian traditional polyphony becomes more widely known, foreign performers can learn more, not only about Georgian music and the cultural context from which it comes, but about the very nature and purpose of multicultural singing itself. Practitioners of Georgian traditional music can become leaders in showing the world how to approach the matter of authenticity in traditional music, itself.

As contact among the world's cultures becomes more frequent and pervasive, we all have a responsibility to engage with other cultures in a way that leads to increased respect and understanding of the other. In this way our music can become a clearer window into the soul, a more "potent instrument" for cultural understanding.

**References**

- Goetze, Mary. (2004). Music from Diverse Cultural Traditions: Performance Challenges. *International Choral Bulletin* 23:3
- Graesholm, Niels. (2004). Teaching Non-Western Idioms: Pedagogy & Methodology. *International Choral Bulletin* 23:3
- Page, Nick. (1995). *Sing and Shine On! The Teacher's Guide to Multicultural Song Leading*. Heinemann Press.
- Zumbadze, Nato. (2002). Georgian Polyphonic Song and its Foreign Performers. *First International Symposium on Traditional Polyphony. Proceedings*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire.

## რატომ მღერიან უცხოელები ტრადიციულ ქართულ სიმღერებს?

საუკუნეების მანძილზე საქართველოში ათასობით სამხმიანი სიმღერა თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. დღეს ცნობილია, რომ ეს სიმღერები წარმოადგენს ქართული კულტურისა და იდენტობის საძირკველს. ბოლო 15 წლის მანძილზე ეს ფენომენი მთელ მსოფლიოში გავრცელდა. ამერიკაში, კანადაში, ავსტრალიაში, იაპონიაში, შვეციაში, ინგლისსა და საფრანგეთში არსებობენ ანსამბლები, რომლებიც ქართულ ხალხურ სიმღერებს მღერიან. ბოლო ათწლეულში ქართველთა მასიური ემიგრაცია არ არის ამ დაინტერესების მიზეზი. ანსამბლის ნევრთა აბსოლუტური უმრავლესობა უცხოელია და არა ქართველი.

**რატომ მღერიან ამ მუსიკას უცხოელები და რა სიამოვნებას იღებენ ისინი ამ მუსიკიდან?**

### ერთი ფრანგის თვალსაზრისი და პასუხის მცდელობა

მე ვარ ლორან სტეფანი, 39 წლის. 9 წელია ქართულ ხალხურ სიმღერებს ვმღერი ორ სხვადასხვა ჯგუფში. ეს ანსამბლებია: „მარანი“ და „მზე შინა“, ეს უკანასკნელი 2004 წლის სიმპოზიუმზე არის წარმოდგენილი. ორივე ფრანგული ანსამბლია (თავადაც საფრანგეთში ვცხოვრობ). შემდგომი მოსაზრებანი გამომდინარეობს ჩემი, როგორც მომღერლისა და მასწავლებლის დაკვირვებებიდან, რომელსაც ქართული სიმღერების საკმაოდ დიდი რაოდენობა აქვს შესწავლილი. ეს არის დასავლეთევროპელის სუბიექტური თვალსაზრისი.

დარწმუნებული ვარ, უცხოელები მოხიბლულნი არიან ქართული მუსიკის, როგორც **ესთეტიკური**, ისე **პედაგოგიური ასპექტებით**.

ესთეტიკურ მიზეზებზე საუბარი ძნელია, რადგან მსჯელობა ხშირად სუბიექტურ მოსაზრებას ეყრდნობა. მე შევჩერდები პედაგოგიურ ასპექტებზე. შემოთავაზებული ანალიზის გამოყენება შესაძლებელია სხვა პოლიფონიურ ტრადიციებთან მიმართებითაც. ჩვენ უნდა გვახსოვდეს, რომ ქართული პოლიფონია თავისი არსით უნიკალურია. ქართული მუსიკის ექსტრაორდინალობის, სიძლიერისა და სინატიფის სიტყვებით აღწერა პოეტებისთვის მიმინდვია, რადგან მათ ეს ჩემზე უკეთ ხელეწიფებათ.

### სამხმიანი პოლიფონია

ტრადიციული ქართული მუსიკა სახეზეა მხოლოდ იქ, სადაც სამი ხმა იმღერება. ეს სიმღერები (დიდი უმრავლესობა) შედგენილია სამი მელოდიისგან, რომლებიც ერთდროულად სრულდება. ერთი ხმის ცალკე სიმღერა ნაკლებ საინტერესოა. ამის საპირისპიროდ, სამი ხმის ქარგა, ნამდვილ ინტერესს იწვევს.

ამ მუსიკის სიმღერის მოტივაცია, ჩემი აზრით, რაღაც კოლექტიურის შექმნის მცდელობაა, ინდივიდუალურის საპირისპიროდ. დასავლეთში ოჯახის სტრუქტურა ძალიან შესუსტებულია და ჩვენ უფრო და უფრო მეტად ვცხოვრობთ როგორც ინდივიდუალები. მაგრამ, თუ აპირებ იმღერო ქართული სიმღერა, მაშინ მოგიწევს შენება სხვასთან ერთად და არა ინდივიდუალურად. სიმღერისას იქმნება მომენტი, როცა შენ რაღაცას უნაწილებ და ხარ სხვაზე დამოკიდებული.

ამ მუსიკაში ჩვენ არსებითად ერთმანეთი გვჭირდება. სიამოვნებაა, იმღერო შენი მელოდია იმავდროულად, როცა შენი მეზობელი სხვას მღერის; მოისმია-

ნო განსხვავებული ხმების ურთიერთშეხება და ურთიერთშეხება. როდესაც ვმღერით, საკუთარი ხმა არ გვესმის, უფრო სწორად, გვეძლევა საშუალება მივალწიოთ საკუთარი ხმის ისეთ განზომილებას, რომელიც წარმოჩნდება სხვა ხმებთან სინთეზში.

### **სწავლა ზეპირი გადაცემით – ყველასათვის მისაწვდომი მუსიკა**

ქართული სიმღერების შესრულებისთვის არ არის საჭირო მუსიკალური განათლება, რადგან ჩვენ არ ვიყენებთ ჩანერილ მუსიკას, ან შეძენილ მუსიკალურ ჩვევებს. სხვადასხვა ხმა შეიძლება ისწავლოს ოსმოსის საშუალებით, როგორც ეს საქართველოშია. ჩვენ ვიმეორებთ მასწავლებლის მიერ ნამღერს მანამ, სანამ მელოდიას გულით არ დავიმახსოვრებთ. ერთად სიმღერამდე ჩვენ ვსწავლობთ ცალ-ცალკე ხმებს: ბანს (ყველაზე დაბალი ხმა), მეორე ხმას (შუა ხმა, რომელიც ძირითადად იწყებს სიმღერას) და პირველ ხმას (ყველაზე მაღალი ხმა).

ეს რეპერტუარი არც ისე ადვილი სამღერია უცხოელისათვის, მაგრამ ჩვენმა გამოცდილებამ გვიჩვენა, ნებისმიერ მონდომებულ ადამიანს შეუძლია მიაღწიოს წარმატებას. ვგულისხმობ იმ შემთხვევებს, სადაც არ არის ბევრი ტექსტი, ძნელი გამოთქმები (განსაკუთრებით ძნელი წარმოსათქმელია ყელისმიერი ბგერები უცხოელისათვის) და მელოდიები, რომლებიც არ არიან ძალიან დატვირთულნი. მეტიც, ეს რეპერტუარი არ მოითხოვს კლასიკური, დასავლეთევროპული ოპერის მსგავსად დაყენებულ ხმას. ნებისმიერი ხმა გაიჟღერებს კარგად, თუ ის სავსეა და მდიდარი. ეს მუსიკა პოპულარულია, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, იგი ხალხის ამონათქვამია.

### **ფიზიკური დატვირთვა**

როდესაც ჩვენ ვუყურებთ ქართველებს ტრადიციული სიმღერების შესრულებისას (ეს მაგალითია ჩვენთვის, როგორც უცხოელი მომღერლებისთვის), ხშირად გაოგნებულნი ვრჩებით უდიდესი ფიზიკური დატვირთვით. ეს სიმღერები დიდ ენერგიას მოითხოვს.

სიმღერისათვის ხშირად ვიყენებთ ფიზიკური მომზადების ტექნიკას, რომელსაც ვფლობთ თეატრალური და საცეკვაო დისციპლინებიდან. როგორც ჩვენთვის ცნობილია, ქართველები არ იყენებენ ან არ სჭირდებათ მსგავსი ვარჯიშები. ტრადიციული ქართული სიმღერებით უცხოელთა მოხიბვლის ერთერთ ასპექტს ეს ფიზიკურობა განსაზღვრავს, სიმღერის მთელი ხმით და სხეულით შესრულება. გრძნობდე საკუთარ სხეულს ყოველი ბგერის გამოცემისას, იმდენო იმავდროულად ენერგიულად და მოდუნებით, ეს ყველასათვის დიდი სიახლეა.

### **არატემპერირებული ნოტები**

ტრადიციულ ქართულ სიმღერაში არ არის ნოტები, რომელიც ფორტეპიანოს ტემპერირებულ წყობას ემთხვევა და რომელზედაც იგებოდა დასავლური მუსიკა ბოლო საუკუნეების განმავლობაში. სახეზეა მიკრო განსხვავებანი. მაგალითისთვის, ჩვენ გიმღერებთ კვინტის ინტერვალს ოდნავ მაღლა, ვიდრე ფორტეპიანოს კვინტაა და ასევე ტერციას, რომელიც მაჟორულ და მინორულ ტერციას შორის იჟღერებს. უდიდესი პრაქტიკისა და მოსმენის წყალობით უცხოელ მომღერლებს შეუძლიათ წარმოქმნან ეს რაფინირებულობა და შეეხონ ჰარმონიისა და ობერტონების ამოუწურავ სამყაროს.



### ობერტონები

შეგახსენებთ, რომ ეს საქართველოს საზღვრებს გარეთ შესწავლის საგანია. არც ერთ ჩვენს ქართველ მასწავლებელს არაფერი უთქვამს ობერტონების აუცილებლობის შესახებ. მაგრამ საფრანგეთში ვმუშაობთ ობერტონების მოსმენაზე, შეცნობასა და შექმნაზე, რადგან აუცილებლობად მიგვაჩნია ქართული სიმღერების შესწავლისათვის.

მეცნიერულმა კვლევამ დაამტკიცა, რომ თითოეულ ჟღერადობაში არის საყრდენი ბგერა (ის, რაც ისმის ყველაზე ძლიერად) და ასევე ობერტონები (მაღალი სიხშირეები ანუ სხვა ბგერები, რომელიც ჟღერადობაში არსებობს, მაგრამ ნაკლებად ისმის. თუმცა, თუ ყურადღებით დავუგდებთ ყურს, მათი მოსმენა შესაძლებელია. ასევე შესაძლებელია ზოგიერთი მათგანის გაძლიერება სიმღერის დროს).

საბოლოო ჯამში, ქართულ სიმღერაში სამ ხმას შორის ურთიერთშეთანხმება დიდად არის დამყარებული ობერტონების შესწავლასა და შექმნაზე, მიუხედავად იმისა, რომ ქართველი მომღერლები ამაზე არაფერს ამბობენ. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩვენ ვდგავართ ცოდნის წინაშე, რომელიც უფრო პრაქტიკაზეა დამოკიდებული, ვიდრე თეორიაზე.

მოკლედ რომ ავხსნათ, მეორე ხმა (რომელიც იწყებს სიმღერას) ქმნის ობერტონებს, რომელიც იმ მელოდიური ხაზის ზემოთ არის, რასაც მღერის. თუ ბანი და პირველი ხმა ყურადღებით მოძებნიან თავიანთ ნოტებს (ბგერებს), ისინი მოთავსდებიან იმ ბგერებთან და ობერტონებთან კავშირში, რომლებიც უკვე წარმოდგენილი არიან და გააძლიერებენ კიდევ ზოგიერთ მათგანს. ფაქტობრივად, თითოეული ხმა ქმნის ობერტონებს ძირითადი მელოდიის ზემოთ და ეს ობერტონები აერთიანებენ სამივე ხმას. ეს სამი ხმა აძლიერებს ერთმანეთს, რადგან მათ აქვთ საერთო ბგერები (ნოტები) ობერტონების მეშვეობით. ეს არის ის, რასაც ჩვენ ვეძახით „კათედრალურ ეფექტს“. ჯგუფის ხმა ხდება უფრო ძლიერი და მდიდარი. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს უფრო მეტნი ვმღერით, ვიდრე სინამდვილეში ვართ.

მრავალ სიმღერაში (განსაკუთრებით გურულში) არის უტექსტო ნაწილები, რომლებიც ხმოვანთა ცვლილებებს ემყარება. მაგ.: „დილაჲო, დილაჲო, ნანინაჲო, ნანინა“. ისინი გვთავაზობენ განსხვავებული ობერტონების უცარ სერიას. ხმოვანთა ცვალებადობით ჩვენ „ვანთებთ“ სხვადასხვა ობერტონებს, მათი ცვალებადობა ჰარმონიაში მოდის ბგერათა ცვალებადობასთან და ამდიდრებს მათ.

სხვათაშორის, არსებობს გრძნობათა სიმრავლე, რომელიც დაკავშირებულია ამ ერთიანობასთან. მაგალითად, შეგვიძლია ვიგრძნოთ ხმები, რომლებიც ბრუნავენ და ხმაურობენ შენს გარშემო.

### ენა

სხვა ენაზე სიმღერა ნიშნავს, გამოსცადო წარმოთქმის სიამოვნება ისე, რომ არ იყო შეზღუდული გამოთქმული სიტყვის მნიშვნელობის არცოდნით. სიტყვებს ვიმახსოვრებთ ინტელექტუალური მექანიზმით. ქართული სიმღერის მრავალი არაქართველი მომღერალი არ ლაპარაკობს ქართულად თავისუფლად (გამონაკლისები არიან: კარლ ლინიქი და ფრანკ კეინი). სიმღერის სიტყვათა მნიშვნელობა თავდაპირველად უცნობია შემსრულებლებისათვის.

სიტყვა, ეს არის ფონემათა ერთობა, რომელთაც თავისი მუსიკალობა გააჩნიათ. ამ მუსიკალობის აღმოჩენა უფრო ადვილია უცხო ენაში, რადგან შენი

საკუთარი ენა შენთვის მახლობელია ანუ სიტყვის არსი ხშირად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ჟღერადობა.

ზოგიერთი არაქართველი მომღერალი საკუთარ თავში აღმოაჩენს „ძველ“, ბავშვობისდროინდელ სიამოვნებას. მაგ.: როდესაც სიტყვის ეტიმოლოგიის გაგებაზე ბგერათა ჟღერადობას იჭერ და ითვისებ, ანუ ხმამაღლა გამოთქვამ ფონემებისგან შემდგარ სიტყვას მისი მნიშვნელობის ცოდნის გარეშე.

### ფესვები

ბევრი არაქართველი მომღერალი ქართული ხალხური სიმღერის შესწავლამ დააბრუნა თავის ფესვებთან. გვაქვს ასეთი მაგალითი ერთი ფრანგი გოგონასი, რომელიც დაინტერესდა ბრეტონული ცეკვებით (რეგიონი დასავლეთ საფრანგეთში, მდიდარი საკუთარი ენით და ტრადიციული კულტურით) მას შემდეგ, რაც მოისმინა და ისწავლა სვანური „ფერხული“.

50 წლის წინ მოსახლეობა საფრანგეთში უმეტესწილად სოფლად ცხოვრობდა. დღევანდელ დღეს ვითარება შეცვლილია. ეს ცვლილება ბოლო ორ თაობაში მოხდა. ქართული სიმღერების მღერა, რომლებიც მუშაობასთან და რიტუალებთან არის დაკავშირებული ჩემს წარსულში მაბრუნებს. ეს დაბრუნება უდიდესი ბედნიერებაა ჩემთვის.

ხანდახან დროისა და სივრცის საზღვრები ბურუსით მოცული ხდება ჩემს ცნობიერებაში. ახლა საქართველოში ქალები და კაცები თიბავენ ყანას, მოჰყავთ მარცვლეულისა და ყურძნის მოსავალი, ნველიან ძროხას. ფრანგულ სოფელში მცხოვრები ჩვენი ბებია-ბაბუებიც ხომ იგივე საქმიანობას ეწეოდნენ? და, თუ ვაჟა გოგოლაძე, ისლამ ფილფანი, პოლიკარპე ხუბულავა და სხვა უდიდესი მომღერლები, ჩემი მასწავლებლების მსგავსი ხალხი, ჩემს გულში იპოვიან თავიანთ ადგილს, მე მივიღებ მათ და ისინი მიმიღებენ მე, ისინი დაიკავებენ ჩემი ბებია-ბაბუის გვერდით (რომლებიც გარდაცვლილები არიან) სულიერი ბებია-ბაბუის ადგილს. ნუთუ ეს მე არ უნდა მიხაროდეს?!

მე ვმუშაობ ქართულ სიმღერაზე და მისგან მიღებული სიამოვნება იმდენად დიდია, რომ დარწმუნებული ვარ, ეს მუსიკა სიცოცხლის ბოლომდე ჩემი მეგზური იქნება.

თარგმნა ინა ინარიძე

LAURENT STEPHEN

## WHY DO FOREIGNERS SING TRADITIONAL GEORGIAN SONGS?

For centuries in Georgia, thousands of three-part harmony songs have been handed down through the generations. We know now that these songs have been the pillar of Georgian culture and identity. In the last fifteen or so years a phenomenon has emerged: people from around the world have started singing these songs. Today there are vocal ensembles dedicated to Georgian singing in America, Canada, Australia, Japan, Sweden, England and France... The massive immigration of Georgians in the last decades does not explain this phenomenon, as the members of these foreign ensembles are essentially non-Georgian singers.

**Why then do foreigners sing this music? What pleasure could they have from this music as opposed to another?**

### *Point of view and an attempt to respond by one French person*

My name is Laurent Stephan. I am 39 years old. I have been singing Georgian harmonies for nine years in two different groups: the **MARANI Ensemble** and **MZE SHINA**. This second group, composed of three men and one woman, is present at the Tbilisi 2004 Symposium. These two ensembles are dedicated exclusively to the study of Georgian songs and are based in France, where I live. The following remarks come from observations of my work as a singer and teacher, as a result of having taught a good number of Georgian songs. This is, of course, a "partial" point of view in both senses of the word, and a point of view of a western European, which, in view of the topic, makes it of particular interest.

I believe that the fascination foreigners have for Georgian music arises for **aesthetic reasons** (the force and intrinsic beauty of this music) as well as **pedagogical reasons**.

Since it is difficult to speak of aesthetic reasons, which rely entirely upon subjective notions, I am going to focus on the pedagogical aspects.

Although it would be possible to apply the following analysis to other polyphonic traditions, we must bear in mind that Georgian polyphony is unique in its own right.

I leave it to poets to describe Georgian music in all its extraordinary complexity, power and refinement - better with words and praise than I.

I'll begin with a few fundamental elements, which I think everyone here probably knows:

### **A polyphony for three parts**

Traditional Georgian music exists only when sung by three voices. Since these songs (of vast majority) are composed of three melodies sung simultaneously, singing one's part alone is of little interest. It is, on the contrary, the weaving of the voices wherein resides the real interest. To take the risk of creating something collective as opposed to individual is the crucial point in my opinion of the motivation for singing this music. In the West, the family structure has unravelled and we live more and more as individuals. However, if it is Georgian songs that we will sing, then we will build something together and not individually, and the time spent in singing will be a moment of sharing and also of dependence on others.

With this music we are intrinsically **in need of one another**: the pleasure of holding one's part while our neighbours sing something else, the pleasure of hearing the voices in friction and fusion, completing. It's no longer just one's own voice we hear, but rather, we access another dimension of one's own voice that is revealed in union with the others.

**Learning by oral transmission makes the music accessible to everyone**

To sing Georgian harmonies, there is no need to have any sort of professional musical knowledge since we do not use sheet music or acquired musical skills. The different parts can be learned by osmosis, as is done in Georgia: we repeat what the teacher sings until the melodies are memorized **by heart**. We learn the middle, the bass and the high voice individually before hearing them together.

This repertoire is probably not the easiest to sing for foreigners but our experience has shown that any motivated person can succeed, as long as the song is not too complicated, I mean where there is not too much text or the pronunciation is particularly difficult (the glottal consonants are sometimes difficult for foreigners) and that the melodies (or their relationships) are not too complex.

Furthermore this repertoire does not require a voice to be in any way trained as in classical western music like opera. Any voice will sound good as long as it is full and generous. This music is popular in the best sense of the word: it is the expression of a people.

**Physical engagement**

When we see Georgians singing their traditional songs – and it is this example we follow above any other, as we are foreign singers – we are often struck by their physical engagement. These songs demand for the most part a great deal of energy.

In preparation for singing, we often use warm-up techniques or physical awareness that come to us from the disciplines of theatre and dance. As far as we know, the Georgians don't necessarily have this training and maybe they don't need it, or these techniques are relatively unknown in Georgia. This physicality, singing with a full voice and lively body, may be one of the aspects that attract foreigners into traditional Georgian singing.

To feel the entirety of the body engaged in the sound, to sing relaxed and vigorously at the same time, everybody could find that an invigorating sensation!

**A non-tempered scale**

In traditional Georgian music, we don't use the same notes as we find on the piano, the tempered scale, the series of notes upon which western music has been based for the last three centuries. There are some small differences. To give two examples, we sing the interval of the fifth slightly higher than the fifth on the piano, and we aim for a third that is somewhere between the major and minor third. Through listening and lots of practice, foreign singers can reproduce these subtleties and gain access to an immense field of harmonics.

**Harmonics**

Once again, these remarks come from studies made outside of Georgia. For our part, none of our Georgian teachers have ever spoken about the importance of harmonics, but in France we work on identifying, listening to, and producing harmonics because we find it essential to sing Georgian songs well.

Scientific research has proven that in each sound there is the fundamental (what we hear the most) and also harmonics; higher frequencies which are present but which we hear in the background, so to speak. We can hear harmonics better if we train our attention on them and eventually choose to amplify certain frequencies as we sing.

Our approach to Georgian harmony is also built on the physical laws of acoustics. We have realized that the relationships between the three parts are mostly based on the production of harmonics, even though, as I said earlier, Georgian singers don't talk about it. We have the impression of perceiving a body of knowledge that for them is empirical, not to say unconscious.

To explain briefly, the second part (which generally calls out in solo to begin the song) generates harmonics above its melodic line. If the bass and high voices choose their notes carefully, they will place themselves in relation to the harmonics and even reinforcing certain frequencies. In fact, each voice is generating harmonics and makes a strong connection between the three. The voices reinforce one another because they have notes in common through the harmonics. This is what we call the cathedral effect: the group sound is stronger, richer, and gives the impression that we are more numerous than one might think.

We've come to believe that certain songs (like many from Guria, for example) play with the harmonics to make them stand out as in certain passages of nonsense syllables: "dilavo dilavo naninewo nainina". In changing from vowel to vowel, we bring to light different harmonics and the changing harmonics combine with the changing fundamental notes and enrich the whole.

I think that for non-Georgian singers, there could also be the pleasure, unconscious or not, to tune to each other differently and to sing in a harmonic relationship that is generally beneficial to all aspects of the experience. There are a number of physical sensations linked to tuning in this way: we can, for example, feel the sounds turning, rubbing and colliding all around us.

### The language

To sing in another language is to have the opportunity to experience the pleasure of pronunciation **without being encumbered by the meaning**. The memorization of the words is achieved through intellectual mechanisms that are very different from the skills we ordinarily use. Since most non-Georgian singers of Georgian music don't generally speak Georgian fluently (with exceptions such as Karl Linich and Frank Kane), the words of the songs don't make immediate sense to those who sing them.

One more thing. The text is also a series of sounds, which have their own proper musicality.

It is much easier to discover this musicality in a foreign language because our own language is too familiar: the meaning usually takes on more importance than the sound which then renders it less interesting. Certain singers may rediscover the ancient pleasure of being a baby who masters the sound of the words before learning their significance.

In another way, the purely Georgian context from which this or that Georgian song springs could awaken certain memories for a non-Georgian singer and bring him or her in a roundabout way to their own roots. We know of a young woman who became interested in Bretonne round dances (a region in western France with their own language and traditional culture) after having discovered a good old "Perkhuli" from Svaneti!

In France, where the rural lifestyle has greatly evolved in the last fifty years, it would be hardly mundane to sing songs linked to agricultural work or rituals. By a play of the mirror, our own past bobs up and seems very familiar.

I guess we like having frontiers to explore and then erase: men and women cut hay, harvest corn and grapes, milk cows. Weren't these the same activities that marked the days of our grandparents in the French countryside? And if somewhere in my heart people like Vazha Gogoladze, Islam Pilpani, Polikarpe Khubulava and other great singers who've been my teachers find a niche and I adopt them and they adopt me too, and they take their place as spiritual grandparents at the same banquet table with my true grandparents, they who are no longer in this world, shouldn't I rejoice in this?

For all the reasons I've stated here and tried to clarify, I practice traditional Georgian songs and I take such a deep pleasure in them that I am sure that this music will accompany me for the rest of my life.

**ცვლილებების ემბრიონი: მძიმე როკი, გენდერული  
ურთიერთობები და ტრადიციული მუსიკალური კულტურა  
საქართველოში**

უკვე რამდენიმე ათწლეულია, რაც პოპულარული და როკ მუსიკა ეთნომუსიკისმცოდნური კვლევის საგანი გახდა. საქართველოში და ყოფილი სოციალისტური ბლოკის ქვეყნებში მუსიკისმცოდნეობა დიდი ხნის განმავლობაში დაინტერესებული იყო და არის კიდევ დასავლეთ ევროპული კლასიკური მუსიკის, ეროვნული კლასიკის, ხალხური და საეკლესიო მუსიკის კანონით. მუსიკის ეს ჟანრები და სტილები ითვლებოდა და ხშირად ეხლაც ითვლება “სერიოზული” და “ღირსეული” მუსიკის ერთადერთ ფორმებად. ჰეგემონური მუსიკალური და მუსიკისმცოდნური წრეები საქართველოში და სხვა სოციალისტურ და პოსტ-სოციალისტურ ქვეყნებში როკს უყურებდნენ როგორც დეკადენსის ფორმას, როგორც ეს აღნიშნულია კლერ ლევის ნაშრომში ბრიტანული როკის გავლენაზე სოციალისტურ ბულგარეთში (Levy 1992:209), და როგორც დასავლეთის “ამორალური” სოციალური განვითარების შედეგს, რომელიც არ წარმოადგენდა მუსიკის ხელოვნებას.

ჩემი მოხსენების მიზანია საქართველოში როკ მუსიკის სცენის კვლევის ზოგიერთი შესაძლო პერსპექტივების დასახვა. დასავლეთის ახალგაზრდული კულტურის, პოპის და როკის მოზღვაება სოციალისტურ სამყაროში და მათი გავლენა ადგილობრივ ახალგაზრდობაზე და ინტელექტუალურ მუსიკალურ საზოგადოებაზე აღწერილია სხვადასხვა აღმოსავლურ-ევროპულ მუსიკალურ კულტურებთან მიმართებაში, მაგალითად ბულგარეთში (Levy, 1992), რუსეთში (Troitsky, 1987), პოლონეთსა და უნგრეთში (Pekacz, 1992); როკ მუსიკის შედარებით ფართო ანალიზი აღმოსავლეთ ევროპასა და საბჭოთა კავშირშია მოცემულია (Pekacz 1994), (Ramet, 1994), და (Ryback, 1990). ჩემს მოხსენებაში ყურადღება გამახვილებულია საქართველოში როკის გენდერულ ასპექტზე ქართულ ტრადიციულ ხალხურ მუსიკაში გაბატონებული გენდერული ურთიერთობების ფონზე. მე შევეცადე გამეშუქებინა ის ფორმები რომლის საშუალებითაც როკი – როგორც დასავლეთის კულტურის იმპორტი – გვევლინება პოლიტიკური ცვლილებების და გენდერული გამომსახველობისა და ურთიერთობის ტრანსფორმაციის მანიშნებლად სოციალიზმის შემდგომი პერიოდის საქართველოში.

თუმცა პოპულარული მუსიკა აღმოსავლეთ ევროპაში და მსოფლიოს სხვა ქვეყნებშიც სქესობრივი წარმომადგენლობის მხრივ საკმაოდ თანაბარია, როკის ჟანრში, რომელიც სოციალური პროტესტის, ალტერნატიული კულტურის, თვითშეგნების, დამოუკიდებლობის და ავტორიტეტების მიმართ წინააღმდეგობის იდეებითაა განმსჭვალული, მეტად იგრძნობა კაცების დომინირებული პოზიცია. ამ მხრივ არც საქართველოა გამონაკლისი. ჩემს კვლევაში ორ მიდგომას გამოვყოფ: პირველში შევეცდები გავაშუქო პოსტ-სოციალისტური საქართველოს როკ მუსიკაში ახალგაზრდა ქალების დანინაუნება და შემოგთავაზოთ ამის შესაძლო სოციალურ-ისტორიული მიზეზები და წინაპირობები. მეორე მიდგომაში ვაშუქებ გოგონათა როკ-ანსამბლ „ემბრიონის“ და მისი წამყვანი მომღერლის, გიტარისტის და კომპოზიტორის ნინო ლეშჩენკოს მუსიკის სოციალურ და მუსიკალურ-სტილურ თავისებურებებს, და აგრეთვე იმ გზებს რითაც „ემბრიონმა“ და ნინო ლეშჩენკომ დაარღვიეს ტრადიციული პატრიარქალური მორალის და ფემინისტური ქცევის მიღებული ნორმები.



მიუხედავად იმისა, რომ როკში დღემდეც მამაკაცთა და მამაკაცური ძალა-უფლების არტისტულ-მუსიკალური გამომსახველობა სჭარბობს, ქალი-როკერები ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად დაუპირისპირდნენ მამაკაცთა ბატონობას ამ ჟანრში და განსაკუთრებით კი პატრიარქალურ მორალს და იმ იდეას, რომ ქალები უნდა შეეგუონ ტრადიციული ფემინისტური ქცევის ნორმებს. როგორც როკ არტისტებმა, ქალებმა შემოქმედებითად გამოხატეს ისეთი გრძნობები, როგორებიცაა ძალაუფლება, რისხვა, იმედგაცრუებულობა და პროტესტი საზოგადოებრივი შეზღუდვების წინააღმდეგ. ასეთი გრძნობები უფრო მამაკაცთა სულიერ სამყაროსთანაა გაიგივებული (Auslander, 2004; Gaar, 1992; Gottlieb and Wald, 1994).

საქართველო პატრიარქალური ურთიერთობების ქვეყანაა, რომელშიც ქალთა როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ტრადიციულად საკმაოდ პერიფერიულია და მამაკაცთა ავტორიტეტს ემორჩილება. ქართულ კულტურაში სოციალური პატრიარქატის ერთ-ერთი ყველაზე ღირსშესანიშნავი ასახვა სწორედ მრავალხმიანი ხალხური სიმღერაა. მრავალხმიანობა მამაკაცური კომპეტენციის და თვითშეგრძნობის (identity) გამოხატულებაა. მამაკაცთა უპირატესობა მრავალხმიანი ქართული სიმღერის სფეროში ვლინდება რეპერტუარში, საშემსრულებლო კონტექსტებში და მუსიკალურ სტილში არსებული სქესობრივი განსხვავებების სისტემაში (Chkhikvadze, 1980; Tsitsishvili, 2004 and 2005).

როდესაც 2002 წელს ტელევიზორში ვიხილე როკ ჯგუფ „ემბრიონის“ ხანმოკლე გამოსვლა, ქართულ ეროვნულ რიტორიკაში და ყოველდღიურ ცხოვრებაში წარმოდგენილი ქალის ტრადიციული სახე უეცრად შეიცვალა. „ემბრიონი“ ახლად დაბრუნებული იყო დიდი ბრიტანეთიდან, სადაც მან მოიპოვა ერთ-ერთი საუკეთესო ანსამბლის სახელი როკ ფესტივალ In The City-ში. ინგლისელმა როკ კრიტიკოსმა ჯონ რობმა ასეთი სიტყვები დანერგა „ემბრიონის“ შესახებ: „ანსამბლის გამოჩენამ In The City-ში გამოავლინა ისეთი თვითდარწმუნებულობა რომელიც სულაც არ ესადაგება მათ ხანმოკლე არსებობას, ხოლო მათი ძალა და მალალი ჰანგები ამბობდნენ „გზა მოგვეციტ, ქითი“\*. იმავდროულად „ემბრიონმა“ აჩვენა, რომ კარგი როკ-მუსიკა მხოლოდ ანგლო-ამერიკული კულტურის კუთვნილება არაა“ (Robb, 2002). პირველი შეკითხვა რომელიც გამიჩნდა „ემბრიონის“ მოსმენის შემდეგ ის იყო, თუ რანაირად შეიძლება, რომ პატრიარქალური ქვეყნიდან გამოსულმა გოგონებმა იმღერონ და დაუკრან ასეთი ენერგიული და აგრესიული მუსიკა? აშკარა გახდა, რომ „ემბრიონის“ გამოჩენა საზოგადოებაში მიმდინარე ცვლილებების მაჩვენებელი იყო. იმისათვის, რომ ამ ცვლილებებს შუქი მოეფინოს, შევეცდები განვიხილო საქართველოში როკ მუსიკის განვითარების ზოგიერთი საკითხები.

### როკი, სოციალიზმი, პიროვნული თავისუფლება და ერი

1960-იანი წლებიდან, როდესაც ტოტალიტარულმა რეჟიმმა საბჭოთა კავშირში და სოციალისტურ ქვეყნებში დაკნინება დაიწყო, ჩვენში პირველად გამოჩნდა დასავლური როკენროლის ისეთი ჩანაწერები, როგორიცაა „ბიტლზი“, „როლინგ სტოუნი“, „დიფ ფარფლი“, „ლედ ცეპელინ“ და „პინკ ფლოიდი“. პოპულარული და როკ მუსიკის დასავლური ფორმები გახდა ახალგაზრდობის ემოციური განტვირთვის და, აგრეთვე, დასავლურ ცხოვრებაზე ოცნების და ფანტაზიების წყარო. აქ უნდა გამოიყოს როკის და პოპულარული მუსიკის ორი ფორმა საბჭოთა კავშირში. პირველში იგულისხმება ოფიციალური ესტრადა და

\* ქითი (Kittie) არის კანადური ქალთა ჰარდ-როკ ჯგუფი.

ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები. მეორეში კი – „იატაკევეშა“ როკ-კულტურა, ანუ ის როკ-ანსამბლები, რომლებიც თავიანთი მუსიკის რადიკალობის და დასავლური იერის გამო არ იყო ოფიციალურად აღიარებული და არც მხარდაჭერა გააჩნდათ.

ზოგიერთი როკ-ანალიტიკოსი (Wicke, 1992:81, Mitchell, 1992:187; Ryback, 1990: 233) ცდილობს დაასაბუთოს, რომ იატაკევეშა როკ-კულტურას დიდი როლი მიუძღვის სოციალისტური სისტემისა და ბერლინის კედლის დამსხვრევაში. ზოგიერთი კი პირიქით, ასაბუთებს, რომ როკი არც ისეთი დამლუპველი იყო კომუნისტური ანტი-სტალინის ტოტალიტარული რეჟიმის შემდეგ ოფიციალურმა კომუნისტურმა იდეოლოგიამ გადაუხვია მკაცრი ანტი-დასავლურობის ტენდენციას და ტოლერანტულობა გამოამჟღავნა როკის მიმართ (Pekacz 1994:44).

მრავალი არაფორმალური როკ ჯგუფი და არტისტი შეუდგა ექსპერიმენტებს და ადგილობრივი მუსიკალური სტილებისა და დასავლური როკის ელემენტების შერწყმას. ამის მაგალითებად შეგვიძლია დავასახელოთ თუნდაც გიტარისტი კაკო ვაშალომიძე და ჯგუფი „ბერმუხა“. მათ მუსიკაში იგრძნობა კავშირი გაბატონებული აკადემიური მუსიკალური ნრეების იდეოლოგიასთან, რომლის მიხედვითაც მხოლოდ კლასიკური, ხალხური მუსიკა და ჯაზი ითვლება სერიოზული და ღირსეული მუსიკის ფორმებად. ასეთი ტენდენციების გავლენა იგრძნობა მაგალითად კაკო ვაშალომიძის ნმინდა ინსტრუმენტულ მუსიკაში, რომელიც იყენებს ხალხურ ჰანგებს, ჯაზის დამახასიათებელ მელოდიურ-ჰარმონიულ ნიშნებს – თემა და რთული მელოდიური იმპროვიზაციები ამ თემაზე და რთული მოდულაციები. სოლო ლინეარული (არა-აკორდული) ვირტუოზული დაკვრის ტექნიკა გრძელი კილოური პასაჟებით, რომლებიც ხშირად მელოდიის მთავარ ბგერებს შორის არის ჩასმული და ჰომოფონური ნყოფა ვან ჰალენის დაკვრის სტილს გვაგონებს.

საბჭოთა საქართველოში როკმა ვერ შესძლო (და შესაძლოა არც დაუსახავს მიზნად) გამორჩეული თვითშეგნების (identity) ან პროტესტის და სოციალური გაუცხოების იდეის გამოხატვა. ქართული როკი შეიძლება ავხსნათ, როგორც პროტესტი მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომ იგი გახდა საბჭოთა ცხოვრების შეზღუდული კულტურულ-საზოგადოებრივი და მუსიკალური გარემოცვისაგან გაქცევის, მუსიკალური გამოცდილების გაფართოების და დასავლურ ცხოვრებაზე ოცნების სიმბოლო. უფრო მეტიც, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, საქართველოში როკი ეროვნული თვითშეგნების გამოხატვის საშუალებადაც იქცა. ამის მაგალითია ხალხური ჰანგების ფართოდ გამოყენა. ასე რომ, ქართული როკი კოლექტიურ ეროვნულ თვითშეგნებას ან ჰეგემონური, „სერიოზული“ მუსიკისადმი პატივისცემას უფრო გამოხატავდა, ვიდრე ინდივიდუალისტურ და მეამბოხურ მიდრეკილებებს. მაგალითად, სტილის თვალსაზრისით ქართულ როკში აქცენტი მაღალ არტისტულ შესრულებაზე, მუსიკალური სტრუქტურის სირთულეზე და ვირტუოზულობაზე უფრო იყო, ვიდრე სიმღერისათვის დამახასიათებელ სტროფულ-რეფრენულ ფორმაზე და განცდების უშუალო გადმოცემაზე. ამ ნიშნებით საბჭოთა და ნაწილობრივ პოსტ-საბჭოთა ქართული როკიც კლასიკური მუსიკის და ჯაზის კრიტერიუმებთან სიახლოვეს ამჟღავნებს. მიუხედავად ამ დადებითი მხარეებისა, ქართული როკი არ გამოირჩეოდა ძლიერი მუსიკალურ-სოციალური სიმბოლოების გამოხატვის თვალსაზრისით. 1990-იან და 2002-იან წლებში ახალი მიმდინარეობები ისახება ქართული როკის განვითარებაში, რომლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამოხატულება ანსამბლი „ემბრიონია“.

### როკი, ქალები და ერი

გენდერული კვლევის თვალსაზრისით, წინამდებარე მოხსენების ერთი მნიშვნელოვანი დებულება ისაა, რომ დასავლური როკი და, განსაკუთრებით, მისი ზოგიერთი ჟანრული ნაირსახეობა, თავისი მემბოხე და ანტი-ჰეგემონური ბუნებით, უფრო ორთოდოქსული ეროვნული იდეოლოგიისათვის არის საზიანო, ვიდრე სოციალიზმისათვის. ეროვნულობის მოამაგეები დასავლურ როკში ერისა და პატრიარქალური მორალის საფრთხეს ხედავენ. თუ ეროვნულ მოძრაობაში აქცენტი კოლექტიურ თვითშეგნებაზე და წინაპართა მემკვიდრეობაზეა, როკი ამ ეროვნული ერთობის საწინააღმდეგო ინდივიდუალისტურ და ანტი-ტრადიციულ ტენდენციებს შეიცავს. ამიტომ, საქართველოს პატრიოტული ელიტის დასავლური-ევროპული და ამერიკული ორიენტაციის მიუხედავად, ქართველი პატრიოტებისათვის დასავლური როკი დასავლური კულტურის არასასურველ ელემენტებსაც შეიცავს. მაგალითად, რუსეთშიც ეროვნული ორგანიზაციები 1980-იან და 1990-იან წლებში როკ მუსიკის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ (Troitsky 1987:131).

კომუნისტურ საზოგადოებაშიც კი, 1970-იან და 1980-იან წლებში, პატრიოტული რიტორიკა განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობას, როგორც ეროვნული ვინაობის და წინაპართა მემკვიდრეობასთან კავშირის მნიშვნელოვან წყაროს. იმის გამო, რომ ქართული მრავალხმიანობა მამაკაცურობის და პატრიარქალური ფასეულობების შემცველია, ხალხური მუსიკის შენარჩუნება მნიშვნელოვანწილად მამაკაცების პასუხისმგებლობა გახდა. მამაკაცის როკ-მუსიკის სფეროში შესვლა კი იმ იდეალების საპირისპიროდ გამოიყურებოდა, რომლებიც მრავალხმიანი სიმღერების ტექსტებში იყო გამოთქმული: გმირობა, ეროვნულობა, რაინდობა, ვაჟკაცობა და თავშეკავება. ასევე ეწინააღმდეგებოდა როკი კლასიკური მუსიკისა და ჯაზის დახვეწილობას, რთულ მუსიკალურ სტილსა და სოციალური პრობლემებისაგან განყენებულობას.

ქართველ ქალთა დამოკიდებულებას როკთან სხვაგვარი აზრობრივი დატვირთვა აქვს. რამდენიმე ახსნა შეიძლება მოეძებნოს გოგონათა როკ-ანსამბლ „ემბრიონის“ გამოჩენას პოსტ-სოციალისტური საქართველოს მუსიკალურ სცენაზე. პირველ რიგში, როგორც „მეორეხარისხოვანი“ სქესისათვის, პატრიარქალურ საზოგადოებაში ქალებისთვის როკი მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისით, რომ მათ შეუძლიათ როკის, როგორც ანტი-ორთოდოქსული მუსიკის, საშუალებით გამოხატონ პროტესტი საუკუნეების განმავლობაში დადგენილი საზოგადოებრივი ნორმების წინააღმდეგ. ამიტომ, ქალების არატრადიციული ქცევის ნორმები როკში და წინააღმდეგობრიობის არტისტული გამოხატვა სახავს ახალი შესაძლებლობებისა და საშემსრულებლო იდეების სარბიელს ქალებისათვის. ამ მხრივ, შესაძლოა როკ მუსიკას მართლაც არ უთამაშია დიდი როლი სოციალიზმის დაშლაში, როგორც ამას პეკაში გვთავაზობს (Pekacz, 1994:48), მაგრამ მას ნამდვილად მიუძღვის როლი პატრიარქატის დაკნინებასა და ქართულ კულტურაში ინდივიდუალური პლურალიზმის ზრდაში. ინგლისელმა კრიტიკოსმა ჯონ რობმა „ემბრიონს“ ქართული როკის „თინეიჯერი ელჩები“ უწოდა. მართლაც, რომ საამაყო წოდებაა გოგონებისათვის, რომლებიც პატრიარქალურ საზოგადოებაში არიან დაბადებული და გაზრდილები.

მეორე მიზეზი გოგონების როკის აღმოცენებისა შესაძლოა ის იყოს, რომ საქართველოში ქალებს არ ჰყავს გვერდში ისეთი დომინანტური (და ხშირად ქალთმოდულე) მამაკაცთა როკ-კულტურა, როგორც ეს დასავლეთშია. ამ მხრივ ქალები საქართველოში „ტერა ინკოგნიტა“-ზე იმყოფებიან.

მესამე შესაძლო მიზეზი ქალების როკში დანინაურებისა ისაა, რომ ქართველ კაცებზე კულტურიდან მომდინარე დანოლა, რათა იბატონონ ქალებზე, თითქოსდა წინააღმდეგობაში მოდის როკის ინდივიდუალური განთავისუფლების ფილოსოფიასთან. ამ მხრივ ქართველი მამაკაცები არასასურველ “პატრიარქალურ” პოზიციაში იმყოფებიან. გარდა ამისა, რაც არ უნდა განსხვავებული იყოს დასავლური მამაკაცურობის სიმბოლოები ქართულისაგან, ორივე თავისებურად დაკავშირებულია მამაკაცთა ჰეგემონიასთან. სწორედ ამიტომ, მამაკაცთა როკი ორჭოფულ ხასიათს იძენს: მართალია ეროვნული იდეოლოგიების თვალში როკი ამსხვრევს ქართველი კაცის მორალურ იდეალს, მოდერნისტების თვალში, რომლებიც მეტ სოციალურ ცვლილებებს ელიან, ქართველ მამაკაცთა როკი ისევ იმ ძველ ტრადიციულ პატრიარქალურ ფილოსოფიას აძლიერებს, რომელიც ქართულ ტრადიციულ კულტურაშია ჩადებული. მათი მუსიკალურ-შემოქმედებითი ღირსებების მიუხედავად, ქართველი მამაკაცები არ გვევლინებიან გზის გამკვალავებად როკ-მუსიკის ახალი სოციალური, პოლიტიკური და თაობრივი სიმბოლოების დამკვიდრების საქმეში ამ გარდამავალ პოლიტიკურ პერიოდში.

#### „ემბრიონი“ – თვითშეგნების და ცვლილებების გამოხატვა

მიუხედავად იმისა, რომ „ემბრიონი“ ქართველ ქალთა როკის “პიონერია”, ანსამბლის წევრები ყურადღებას არ ამახვილებენ გენდერზე და ფემინისტურ ფილოსოფიაზე. ეს, ნაწილობრივ, იმიტაც არის გამონეული, რომ გენდერი და ცხოვრების სექსუალური ასპექტები არ არის ისე გულახდილად გაშუქებული საქართველოს ცხოვრებაში, როგორც ეს დასავლეთის ქვეყნებშია. მიუხედავად ამისა, ანტი-პატრიარქალური ტენდენციები შესამჩნევია „ემბრიონის“ შემოქმედებაში და კერძოდ, ნინო ლეშენკოს სიმბოლურ-ბუნდოვან ტექსტებში. ერთ-ერთი მათგანია “ის (She) დაიბადა აზიაში”.

მაბაღითი 1. (ინგლისურიდან თარგმანის\* ნაწყვეტი):

შენ რაც გინდა არის ძალაუფლება,  
რომ დაინახო ვინ არის შენი შეყვარებული.  
ყვავილივით ნაზი ან ღმერთივით გიჟი.  
ის (she) დაიბადა ორგიაში, ასეთი მშვიდი და მშვენიერი.  
არ გინდა გვიყურო? არავინ არაა წმინდანი, ო ღმერთო.

მისამღერი:  
ის დაიბადა აზიაში, ის ჩემი ცდუნებაა,  
ხედავ როგორ დაძაბულობაში ვარ. დედა წაიყვანე ბავშვები, ვერ ხედავ ამთქნარებენ?  
ის არის დემონი, ნამდვილად.  
ყველაზე უცნაური და გულცივი  
შეხედე მის მკვლელ თვალებს... როგორ დაგაბნევენ.  
ის ანგელოზად მოგაჩვენებს თავს, მაგრამ გულში ბრაზი აქვს დაგროვილი,  
გადააბრუნე მისი სულის საიდუმლო ფურცლები.

ჩემს შეკითხვაზე: “ის” (she) უბედურია რომ აზიაში დაიბადა? „ემბრიონის“

\* თარგმანი ნინო ციციშვილის.

წევრებმა მიპასუხეს რომ პირიქით, აზია არის უბედური რომ ასეთი ქალი აზიაში დაიბადა, რადგან ის ანგრევს აზიას თავისი არა-აზიური საქციელით. სიმღერის სიტყვები აგრეთვე შეიცავს გარკვეულ დაძაბულობას ეროვნულ მიკუთვნებულობას და მისგან განთავისუფლებას შორის (არ დაგავიწყდეს შენი ერი).

მსგავსი დიალექტიკა ეროვნულობას და ანტი-ეროვნულობას შორის ჩანს იმ ფაქტშიც, რომ „ემბრიონი“ (2003 წლამდე) და ნინო ლეშჩენკო (დღეის ჩათვლით) სიმღერის ტექსტებს ინგლისურად წერს. მათი აზრით, ქართული ენა არ ესადაგება „ემბრიონის“ როკ მუსიკის სტილს, რომელიც „მძიმე როკის“, „ალტერნატივის“ და „გრანჯის“ თავისებური შერწყმაა. ნინოს სიტყვებით, ძნელია თავის გამოხატვა ქართული ენის საშუალებით. ასეთი განაცხადი იმას მიაჩნის, რომ ისინი ქართულ და დასავლურ სამყაროს აღიქვამენ როგორც ორ განხვავებულ სამყაროს. ინგლისურად სიტყვების წერა, შესაძლოა, პრაქტიკულ მიზანთანაც იყოს დაკავშირებული, კერძოდ, შემოქმედების დასავლურ მარკეტზე გატანასთან.

გარდა ამისა, ინგლისური ენის შერჩევა სიმღერების საწერად, შესაძლოა, უფრო ღრმა სოციალურ-კულტურულ მიზეზებთან იყოს დაკავშირებული. კერძოდ, ქართული, როგორც შებოჭილი სოციალური და სქესობრივი ურთიერთობების კულტურის გამოხატველი ენა, არ იძლევა იმის საშუალებას (ყოველ შემთხვევაში კულტურის მატარებლების აზრით), რათა გამოხატოს რადიკალურად განსხვავებული და არა-ორთოდოქსული შეხედულებები. ინგლისური ენა (და კულტურა) ამ შემთხვევაში სოციალური ცვლილების და ლიბერალური იდეებისა და საქციელის გამოხატვის უფრო ადვილი საშუალებაა. სიმღერა „დაიბადა“-ს (Born) სიტყვები ახალ სამყაროში დაბადების და ამასთან დაკავშირებული დაძაბულობის გამოხატველია:

მაბაღიში 2. (ნაწყვეტის თარგმანი):

ეს არის ჩემი საძმო, აი მოვდივართ ერთად.  
გინდა კარგი გახდეს? გინდა უკეთესი გახდეს?  
დაამსხვრიე ბორკილები, როცა გარეთ გამოდიხარ....  
რადგან შენ ეხლახან დაიბადე!

„ემბრიონის“ ანტი-ორთოდოქსული ორიენტაცია გამოისახება მის ინტენსიურ ელექტრულ ბგერაში და მუსიკალურ სტილში. „ემბრიონის“ და ნინოს სტილის ზუსტი განსაზღვრა არ წარმოადგენს ჩემს მიზანს ამ მოხსენების ფარგლებში, მით უმეტეს, რომ თანამედროვე როკის მრავალი ნაირსახეობების სტილურ განმარტებაში ჯერ-ჯერობით არაა ერთსულოვანი შეთანხმება (Fornas 1995). მიუხედავად ამისა, ნათელია, რომ „ემბრიონის“ და ნინოს მუსიკა შეიცავს ალტერნატიული როკის, ჰარდკორის და აგრეთვე პანკის ელემენტებს. თვითონ „ემბრიონმა“ თავისი მუსიკა აღწერა როგორც „მძიმე მუსიკა“. ეს სიმძიმე ხშირად იქმნება ნინო ლეშჩენკოს ვოკალური სტილით, რომელიც მონაცვლეობს სიმღერასა და „ლრიალს“ შორის. ასეთი სიმღერის სტილი შერწყმულია გიტარის მოკლე და გამომსახველ, მკვეთრად პულსირებულ ერთხაზიან მელოდირ-რიტმულ მოტივებთან, ხშირად გიტარის „დისტორშან“-ით, რაც ქმნის არა-ლირიკულ იმპულსურ შთაბეჭდილებას. თითქმის არ არის გიტარის სოლო ჩანარები და ვოკალი აშკარად დომინირებს ინსტრუმენტულ საწყისზე. მუსიკის სტილი ბევრად განისაზღვრება ნინოს სიმღერის წერის მანერით, რომელშიც უეცრად იცვლება მუსიკის რიტმული და მეტრული პულსაცია და ტემპი, თანაბარ მეტრს მოს-



დევს არათანაბარი. ასეთი ცვლილებები გამომდინარეობს სიმღერის წერის პროცესიდან, რომელშიც მუსიკა/მელოდია თითქოს მიყვება სიტყვების რიტმსა და მელოდიას და არ ცდილობს, რომ სიტყვები ტრადიციულ მუსიკალურ კვადრატში მოათავსოს.

როგორც ზოგიერთმა შეიძლება აღნიშნოს, „ემბრიონის“ მუსიკაში არაფერი ქართული არ არის და ასეთი მუსიკა არც უნდა შეისწავლებოდეს ქართული მუსიკის და მითუმეტეს, მრავალხმიანობის კონტექსტში. ამის საპირისპიროდ შეიძლება ის აზრი გამოვთქვა, რომ ქართული მუსიკალური კულტურა არის არა მხოლოდ ქართული მრავალხმიანობის მონოლითური სამყარო, არამედ სხვადასხვა მუსიკალური კულტურების და ბგერითი ლანდშაფტების ნაერთი. საქართველოში როკ და პოპულარული მუსიკის ეთნომუსიკისმცოდნური შესწავლა გარდაუვალი ხდება ეგრეთ წოდებული „სუბიექტისადმი მიმართული მუსიკალური ეთნოგრაფიის“ თვალსაზრისიდანაც (Rice 2003), რომლის მიხედვითაც მუსიკალური გამოცდილება (musical experience) განიხილება არა როგორც არადიფერენცირებული ერის ან ეთნიკური ჯგუფის ზიარი კუთვნილება, არამედ, როგორც გამოცდილება, რომელიც სხვადასხვაგვარადაა განცდილი განსხვავებული სუბკულტურული ჯგუფების და ინდივიდუალების მიერ თვით ერთი ერის ფარგლებში. როგორც რაისი გვთავაზობს, „...სუბიექტი, მეობა, ან ინდივიდუალი, რომლის გარშემოც მუსიკალური ეთნოგრაფია აიგება, არის ზედმიწევნით სოციალური და თვით-ამსახველი არსება. სწორედ ეს ხდის სუბიექტისადმი-მიმართულ (ან თვით-მიმართულ) მუსიკალურ ეთნოგრაფიას პროდუქტიულს“ (Rice, 2003:157). ამ დებულებას თუ წინამდებარე მოხსენებაში გამოვიყენებთ, ქართული მუსიკალური კულტურა გვევლინება, როგორც არა უნიფიცირებული ეთნიკურ-ეროვნული პარამეტრი, არამედ სხვადასხვა სუბიექტური სოციალურ-მუსიკალური და შემოქმედებითი პროცესების ნაერთი. ისინი ურთიერთმიმართებაში არიან როგორც ერთობლივ ქართულ ტრადიციასთან, ასევე ამ ტრადიციის მიღმა მყოფ მუსიკალურ გამოცდილებებთან. ამ კონცეფციაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ მართალია „ემბრიონის“ და ნინო ლეშჩენკოს მუსიკა არ გამოხატავს ქართული კულტურის ეროვნულ კოლექტიურ ბირთვს, რომელიც ასე ძლიერად ჩანს ქართულ მრავალხმიანობაში, მაგრამ მათი სუბიექტური გამოცდილება გარკვეულ ინფორმაციას გვანდის ქართული ერისა და მისი მრავალმხრივი კულტურის შესახებ მისთვის გარდამავალ პოლიტიკურ მომენტში.

თუ ჩვენ „ემბრიონს“ და ქართულ როკ მუსიკას განვიხილავთ ფართო ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების, პატრიარქალური მორალური სისტემისა და ტრადიციული ხალხური მრავალხმიანობის კონტექსტში, რომელშიც მამაკაცებს დომინირებული პოზიცია უკავიათ, მაშინ ქართველი გოგონების როკით დაინტერესება და მისი საშუალებით თავიანთი განცდების გადმოცემა ლოგიკური შედეგი ჩანს. მართლაც, როგორც სუბიექტები, „ემბრიონი“ და ნინო ლეშჩენკო ასახავენ ქართული საზოგადოების გარდამავალ ეტაპს. ახალგაზრდა ქართველი გოგონებისათვის, რომლებიც საბჭოთა წყობის დაშლის, ეროვნული იდეოლოგიის და რელიგიური რწმენის აღმავლობის პერიოდში დაიბადნენ, როკ-მუსიკა იქცა ტრადიციისა და სოციალურ-მორალური შეზღუდვებისაგან ინდივიდუალური გათავისუფლების სიმბოლოდ.



### References

- Auslander, Philip. 2004. "I Wanna Be Your Man: Suzi Quatro's Musical Androgyny". *Popular Music* 23 (1): 1-16.
- Chkhikvadze, Grigol. 1980. "Union of Soviet Socialist Republics, §V, 2: Georgia". Pp. 360-8 in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers; Washington, D.C.: Grove's Dictionaries of Music.
- Fornas, Johan. 1995. "The Future of Rock: Discourses That Struggle to Define a Genre". *Popular Music* 14 (1): 111-125.
- Gaut, Greg. 1991 (Review author). "Rock around the Bloc: a History of Rock in Eastern Europe and the Soviet Union". By Timothy W. Ryback. Oxford University Press, 1990. *Popular Music* 10 (2): 249-251.
- Gottlieb, Joanne and Gayle Wald. 1994. "Smells Like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution, and Women in Independent Rock." In *Microphone Friends*, ed. Andrew Ross and Tricia Rose, 250-74. New York: Routledge.
- Gaar, Gillian. 1992. *She's a Rebel: The History of Women in Rock and Roll*. Seattle: Seal.
- Levy, Claire. 1992. "The Influence of British Rock in Bulgaria". *Popular Music* 11 (2): 209-212.
- Mitchell, Tony. 1992. "Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution". *Popular Music* 11 (2) – A Changing Europe: 187-203.
- Pekacz, Jolanta T. 1992. "On Some Dilemmas of Polish Post-Communist Rock Culture". *Popular Music* 11 (2): 205-208.
- Pekacz, Jolanta T. 1994. "Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition". *Popular Music* 13 (1): 41-49.
- Ramet, Sabrina Petra (Editor). 1994. *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder: Westview Press.
- Rice, Timothy. 2003. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography". *Ethnomusicology* 47 (2): 151-179.
- Robb, John. 2002. "Oh, Boy! Georgians!". *Playlouder*. Accessed 27 November 2005. <<http://www.playlouder.com/feature/+1045embryon/>>.
- Ryback, Timothy W. 1990. *Rock Around the Block: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. New York: Oxford University Press.
- Troitsky, Artemy. 1987. *Back in the USSR. The True Story of Rock in Russia*. New York, Sydney, Cologne.
- Tsitsishvili, Nino. 2004. "The Study of Gender in Georgian Ethnomusicology". Pp. 483-492 In *Problems of Folk Polyphony. Materials of the First International Symposium of Traditional Polyphony*, ed. Tsurtsumia, Rusudan and Joseph Jordania. Tbilisi: Tbilisi State Conservatorium (In Georgian and English).
- Tsitsishvili, Nino. 2005. *National Unity and Gender Difference in Georgian Traditional Song-Culture: Ideologies and Practices*. PhD. Monash University: School of Music-Conservatorium.
- Wicke, Peter. 1992. "The Times They Are A-Changin': Rock Music and Political Change in East Germany". *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, edited by Reebee Garofalo. Boston, MA: South End Press.

— 1904-1906 1908 1908



დიდ მადლობას ვუხდით დოქტორ ფრანც ფოიდერმაირს, ასევე ვენის ფონოგრამ-არქივს, მის დირექტორს, ბატონ დიტრიხ შულერს; განსაკუთრებული მადლობა დოქტორ გერდა ლეხლეიტნერს მასალის მოწოდებისა და დიდი დახმარებისათვის.

### References

- <sup>1</sup> Dirr, Adolf. Einführung in das Studium der kaukasischen Sprachen. Mit einer Sprachenkarte. 1928. 8<sup>o</sup>, XI, 381 S.
- <sup>2</sup> Lach, Robert. Gesänge russischer Kriegsgefangener. II. Band: Kaukasusvölker, 1. Abteilung: Georgische Gesänge. 1928, Akademie der Wissenschaften in Wien, 65. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Kommission. 1-105.
- <sup>3</sup> Lach, Robert. Gesänge russischer Kriegsgefangener. III. Band: Kaukasusvölker, 2. Abteilung: Mingrelische, abchasische, svanische und ossetische Gesänge. 1930, Akademie der Wissenschaften in Wien, 65. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Kommission. 1-67.
- <sup>4</sup> Phonogrammarchiv. Herausgeber Österreichische Akademie der Wissenschaften. 12 S.

სურათი 1. ადოლფ დირის კავკასიაში მოგზაურობის დროს ჩანერგილი ფირფიტების ჩამონათვალი-ოქმი. ვენის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრამ-არქივი.

FIGURE 1. The list of recordings by Adolf Durr during his journey in Caucasus. Viennese Phonogrammarchiv.

1909CA.M01	Ph 2248 - 2258
Georgien, Tiflis: Tatare, Swane, Tifiser, Aissore (Syrer), mongol. Russe / Sprache (Persisch, Swanisch, Armenisch, Aissorisch (Neu-Syrisch), Tungusisch)	
19090125.M01	Ph 2346
Georgien, Tiflis: Udiner aus Warthaschen (bei Nucha) / Wörter und Sätze in Udisch	
1909CA.M01	Ph 2347 - 2348
Georgien, Tiflis: Georgier[?] aus Korpezdü bei Lenkoran / Wörter und Sätze in Talyš	
1909CA.M02	Ph 2349 - 2350
Georgien, Tiflis: Armenier und Georgier aus Korpezdü bei Lenkoran / Wörter in osarmenischer Literatursprache und Lieder in Talyš	
19090727.M04	Ph 1147
Kaukasus, Belokani: Belokaner / Sätze, Sprichwörter, Gedicht im sakataler Dialekt des Awarischen	
19090708.M01	Ph 1148 - 1149
Kaukasus, Daghestan, Kassumkent: Tabassaraner aus Sirdag / Wörter und Sätze in Söq-Tabassaränisch	
19090708.M02	Ph 1151
Kaukasus, Daghestan, Kassumkent: Agule aus Aul Ussug, Kürin-Kreis / Sätze und Zahlwörter	
19090709.M01	Ph 1152 - 1154
Kaukasus, Daghestan, Achty: Aware aus U. Kamsi / Einzelne Wörter	
19090710.M01	Ph 1156 - 1157
Kaukasus, Daghestan, Achty: Achtyner (Kürnier) / Einzelne Wörter und Sätze	
19090831.M01	Ph 1158 - 1159
Kaukasus, Daghestan, Rutul: Rutuler / Einzelne Wörter und Sätze	
19090109.M01	Ph 1181 - 1182
Kaukasus, Georgien, Tiflis: Mingreler / Lieder, einzelne Wörter	
19090111.M01	Ph 1183 - 1184
Kaukasus, Georgien, Tiflis: Ossoto (Tualor) aus Nāvāg Kan / Tualer Dialekt des Osetischen	
19090124.M01	Ph 1185 - 1187
Kaukasus, Georgien, Tiflis: Gurler aus Lantsch-chuti, Kutaisi Gouv. / Einzelne Wörter, Zungenbrocher, gelesene Texte	
19090125.M02	Ph 1188
Kaukasus, Georgien, Tiflis: Udler aus Warthaschen bei Nucha / Zahlwörter und andere einzelne Wörter	
19090125.M03	Ph 1190
Kaukasus, Georgien, Tiflis: Udler aus Warthaschen bei Nucha / Sätze und Texte	
19090125.M04	Ph 1191 - 1192
Kaukasus, Georgien, Tiflis: Tsower Thuschne aus Akwani / Wörter und Sätze	
1909CA.M03	Ph 1198 - 1199
Kaukasus, Georgien, Tiflis: Armenier aus Akwani / Wörter, Sätze, eine Erzählung	



Dirr, Viennese Phonogrammarchiv.

[illegible]

სურათი 3. რობერტ ლახის მიერ ცვილის ფირფიტაზე ჩანერილი ქართული სიმღერის ფონოგრამის თანმხლები ოქმი. სიმღერა ჩანერილია პირველი მსოფლიო ომის ქართველი ტყვესგან. ვენის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრამ-არქივი.

FIGURE 3. Protocol (by Robert Lach) which was applied to the corresponding wax disc with Georgian song. The song was recorded from the Georgian prisoner of the First World War. Viennese Phonogrammarchiv.

038

Des Phonographierten		Platte Nr. ....	Der Aufnahme	Touren pro Minute. 78
Vor- und Zuname	ბესიკ ბარბაქადიძე		Datum, Ort, Provinz-Land	1918.12.16, Wiedenhof, Ost. Tirol
Geschlecht	Männlich		Art der Aufnahme	Stimme - Lied
Alter	44		Eigene, Fremde, schon Gedrucktes	
Geburtsort-Provinz-Land	ს. ბაქრაძის ქ. ბაქრაძის		Sprache, Dialekt, Mundart	Georgisch
Wohnort-Provinz-Land	ბაქრაძის ქ. ბაქრაძის		Art der Aufnahme	Stimme - Lied
wer bisher aufnahm in	...		Art der Aufnahme	Stimme - Lied
reist viel ist viel gereist, wane? war?	...		Art der Aufnahme	Stimme - Lied
Wohnort-Provinz-Land der Eltern	...		Art der Aufnahme	Stimme - Lied
Beiname des Vaters	...		Art der Aufnahme	Stimme - Lied
Inhalt:		Zur Fülle durch Ausfüllen zu ergänzen.		
Transkription.		Übersetzung.		
Des Transkriptions Name, Beruf, Muttersprache		Des Übersetzers Name		
<p>1) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>2) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>3) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>4) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>5) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>6) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>7) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>8) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>9) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>10) ბესიკ ბარბაქადიძე</p>		<p>1) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>2) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>3) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>4) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>5) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>6) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>7) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>8) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>9) ბესიკ ბარბაქადიძე</p> <p>10) ბესიკ ბარბაქადიძე</p>		

სურათი 4. რობერტ ლახის მიერ პირველი მსოფლიო ომის ქართველი ტყვესაგან ქართული ანბანით ჩაწერილი ტექსტი (თქმულება ამირანზე). ვენის მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრაფიული არქივი.

FIGURE 4. Text written in Georgian alphabet by Georgian prisoner of the First World War ("Story about Amirani") collected by Robert Lach. Viennese Phonogrammarchiv.

Des Phonographierten		Der Aufnahme	
Vor- und Zuname: <i>Lomidze, Nona</i>	Seite Nr. <i>2780</i>	Datum, Ort-Provinz-Land: <i>13. August 1916, Kgl. Exz. in Berlin</i>	Tauren pro Minute: <i>60</i>
Geschlecht: <i>weiblich</i>	Rasse, Stamm: <i>Georgier</i>	Nr. des Gegenstandes: <i>Hy. 1115</i>	
Alter: <i>23 Jahre</i>	Beruf: <i>Georgier, Krieger</i>	Eigenes, Fremdes, selten Bekanntes: <i>Hy. 1115</i>	
Geburtsort-Provinz-Land: <i>Georgien, Provinz Gurien, Kreis Gurien</i>	Wohnort-Provinz-Land: <i>Georgien, Provinz Gurien, Kreis Gurien</i>	Sprache, Dialekt, Mundart: <i>Georgisch, Gurienisch, Gurienisch</i>	
war früher sesshaft in: <i>Georgien</i>	bis: <i>1916</i>	Musik, vokal oder instrumental: <i>Georgisch</i>	
reist viel, ist viel gereist, wenn? wo? <i>Georgien, Kaukasus, Persien, Indien</i>	Wohnort-Provinz-Land der Eltern: <i>Georgien</i>	ein- oder mehrstimmig: <i>ein- oder mehrstimmig</i>	
Heimat des Vaters: <i>Georgien</i>	des Mutter: <i>Georgien, Kreis Gurien</i>	Stimmung oder Instrumente: <i>Georgisch</i>	
Georgien, Kreis Gurien		Gesangsweise, Schreien etc.: <i>Georgisch</i>	
		Nr. der Membran: <i>Hy. 1115</i>	
		Name des Phonographierten: <i>Lomidze, Nona</i>	
Inhalt:		Übersetzung:	
Transkription:		Des Übersetzers Name: <i>Lomidze, Nona</i>	
Des Transkriptors Name, Beruf, Muttersprache: <i>L. Lomidze, Nona, Deutsch</i>			
unter Benützung des von O. Lach für die Aufnahme benutzten phonetischen Alphabets:			
<p><i>Georgisch: Schicht, Metapher; kaus. Transkription (phon. Alph. v. O. Lach)</i></p> <p>1. ამირანი იყო ერთი ყველაზე ძლიერი ჯიშის მფლობელი. <i>Amirani ikoerti udeli- erese gmiri kart'seli'a toris.</i></p> <p>2. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Pataraobias oblat dert'sa.</i></p> <p>3. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Patara mirviana Joso Hristos.</i></p> <p>4. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>da maanalevina.</i></p> <p>5. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Hristos monat'la,</i></p> <p>6. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>akut'ka da doul'ora</i></p> <p>7. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>ab'daati ud'el'vni nad'v'ra yone.</i></p> <p>8. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Patara Amirani terdeboda.</i></p> <p>9. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>aram'te-t'a drit'e-d'pe,</i></p> <p>10. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>aram'te erat'vite.</i></p> <p>11. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Amirani gauda patara</i></p> <p>12. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>dag'li, romelits most'an</i></p> <p>13. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>ert'ad terdeboda da ert'-</i></p> <p>14. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>guli megabari iko misi.</i></p> <p>15. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Hut'meti d'el's Amirani</i></p> <p>16. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Amirani ikoerti udeli- erese gmiri kart'seli'a toris.</i></p> <p>17. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Pataraobias oblat dert'sa.</i></p> <p>18. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Patara mirviana Joso Hristos.</i></p> <p>19. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>da maanalevina.</i></p> <p>20. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Hristos monat'la,</i></p> <p>21. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>akut'ka da doul'ora</i></p> <p>22. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>ab'daati ud'el'vni nad'v'ra yone.</i></p> <p>23. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Patara Amirani terdeboda.</i></p> <p>24. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>aram'te-t'a drit'e-d'pe,</i></p> <p>25. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>aram'te erat'vite.</i></p> <p>26. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Amirani gauda patara</i></p> <p>27. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>dag'li, romelits most'an</i></p> <p>28. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>ert'ad terdeboda da ert'-</i></p> <p>29. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>guli megabari iko misi.</i></p> <p>30. მფლობელი იყო ერთი ძლიერი. <i>Hut'meti d'el's Amirani</i></p>			

ნორიე კავაი, სატომი ნაპამურა,  
იურიკო ცუჩია, აპირა იაჟიმა,  
მიკიო კამეტანი

## გეინო-იამაშიროგუმის ქართულ პოლიფონიასთან დამოკიდებულების მოკლე ისტორიული მიმოხილვა: 1969-2004

### 1. შესავალი

დასავლეთ ევროპასა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში ახლახან მომხდარი პოლიტიკური და ეკონომიკური სტრუქტურების ნგრევის ფონზე, კულტურა და ხელოვნება ლიმიტირების საფრთხის წინაშე დადგა, რაც 1970-იანი წლების იაპონიაში პირველად გამოვლინდა მუსიკის სფეროში მანიფესტის სახით. იაპონიის ტრადიციულმა ხელოვნებამ, მათ შორის მუსიკამ, ედოს ერას 200 წლიანი კარჩაკეტილი პოლიტიკის შემდეგ დასავლური კულტურის ძლიერი ზეგავლენა განიცადა. ასე მაგალითად, მუსიკალურ სცენაზე, იაპონური ტრადიციული სასიმღერო ხმები ნაგაუტა და უტაი, რომელთაც წარსულში გამორჩეულად დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდათ, დასავლურმა *bel canto*-მ შეცვალა.

60-70-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო მოძრაობა, რომელიც დასავლური კულტურის გაბატონებას ებრძოდა. ამ მოძრაობაში აღსანიშნავია შოჯი იამაშიროს ღვაწლი. იგი იყო როგორც კომპოზიტორი, ისე მოძრაობის ლიდერი, რომელიც, ერთი მხრივ, ეყრდნობოდა ევროპული მუსიკის სტრუქტურებს, ხოლო მეორე მხრივ – ავრცელებდა ახალ მუსიკალურ მიმართულებებს. ქართული პოლიფონიისადმი გეინო-იამაშიროგუმის პრაქტიკულმა მიდგომამ განსაკუთრებული როლი ითამაშა იაპონური სასიმღერო ხმების დასავლური ზეგავლენისაგან დაცვაში და დასავლური მუსიკალური კულტურის ცენტრიზმის ნგრევაში. ამ მოკლე ისტორიულ მიმოხილვაში გეინო-იამაშიროგუმის ქართულ პოლიფონიასთან დამოკიდებულების საფუძველზე განვიხილავთ ფაქტორებს, რომლებმაც გამოიწვიეს მსოფლიო კულტურებისა და ხელოვნების აღორძინება.

### 2. ქართული პოლიფონიის აჟღერება არაქართველთა მიერ

ეს ისტორიული შემთხვევა საქართველოდან შორს – იაპონიაში, 35 წლის წინ მოხდა. გეინო-იამაშიროგუმის წევრები, შოჯი იამაშიროს ხელმძღვანელობით ქართული პოლიფონიის პირველი არაქართველი შემსრულებლები გახდნენ. ჰატო-ნო-კაის გუნდმა, რომელიც 1974 წელს გეინო-იამაშიროგუმის გუნდად გარდაიქმნა, 1969 წელს თავის მე-14 საანგარიშო კონცერტზე, სახელწოდებით *მინზოკუ გასშო* (ეთნო გუნდები) ქართული საშემსრულებლო ტექნიკისა და სასიმღერო სტილის გამოყენებით შეასრულა 2 ქართული ხალხური სიმღერა – *ცანგალა* და *თამარის* სიმღერა. შემდგომში მათ გააფართოვეს თავისი რეპერტუარი და იაპონიას ქართული პოლიფონია მთელი თავისი მომხიბვლელით წარუდგინეს.

1976 წელს მეორე ალბომში *ჩი ნო ჰიბიკი* (SF-10064) გუნდმა შეიტანა *ხასან-ბეგურა*, *სულიკო* და *მთიულური*; აგრეთვე 1978 წელს მეოთხე ალბომში *ოუგონ-რინსანიო* (VIH-6017) და 1981 წლით დათარიღებულ მეშვიდე ალბომში *“Silk Road Genjou”* (VIH-28028) დიანბეგო. ყველა მათგანი JVS-ს მიერ იყო გამოშვებული (იხ. სურ. 1, 2).

### 3. რატომ მიმართეს ქართულ პოლიფონიას?

შოჯი იამაშირომ ნათლად შეიგრძნო დასავლური სასიმღერო სტილის *bel canto*-ს საგუნდო სფეროში გამოყენების შეზღუდულობა; რომელიც 60-იან წლებში იაპონურ სასიმღერო ხელოვნების მთავარი მიმართულება იყო. ეს გახდა ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ იგი ქართული პოლიფონიით დაინტერესდა. შოჯი იამაშიროგუმიმ დაასკვნა, რომ *bel canto*-ს სასიმღერო სტილი, რომელიც აგებულია მუსიკალური ტონებისა და ტემბრის მინიმალურ ცვალებადობაზე, ზღუდავს მომღერლების თვითგამოხატვის შესაძლებლობას და მსმენელის შეგრძნებებს. სწორედ ამ პერიოდში მას მოუწია ძველი ქართული სიმღერის ჩანაწერის მოსმენა. იგი აღფრთოვანდა ტრანსცენდენტური ტექნიკითა და ბრწყინვალე პოლიფონიით. ამ შთაბეჭდილებამ შექმნა სრულყოფილი სიმღერით სამყარო, რომელშიც უამრავი ფაქტორი რთულად თუ ესადაგებოდა სინამდვილეს და ქმნიდა მშვენიერ ჰარმონიას. შოჯი იამაშირო ცდილობდა თავი აერიდებინა *bel canto*-ს საშემსრულებლო მანერისათვის ქართული მრავალხმიანობის ჩანაცვლების გზით, რომელიც თავის მხრივ, აღმოსავლეთ და დასავლეთ ევროპის მომიჯნავე კულტურას წარმოადგენს და მდიდარი ვოკალური გამოცდილება, ტექნიკა და მომხიბვლელობა ახასიათებს. ანუ სწორედ ის, რისი დაკარგვის საფრთხის წინაშე იდგა *bel canto*-ს საშემსრულებლო სტილი.

### 4. ქართული პოლიფონიის აღორძინებაში შეტანილი წვლილი.

რამდენიმე ფაქტი, რომელმაც განაპირობა გეინო-იამაშიროგუმის წარმატება რათა ისინი გამხდარიყვნენ ქართული პოლიფონიის შემსრულებელი მსოფლიოში პირველი არაქართველთა ჯგუფი.

#### (1) საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებზე და უახლეს ტექნოლოგიებზე დაფუძნებული მიდგომა

რადგან ქართული პოლიფონია ხელოვნების სფეროს მიეკუთვნება, შოჯი იამაშირომ გამოიმუშავა სტრატეგია, სადაც აერთიანებდა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს, ინფორმატიკას, ტვინთან დაკავშირებულ მეცნიერებებს და უახლეს ტექნოლოგიებს, ისეთს როგორიცაა მაღალი სიმკვეთრის საშუალებები. მან გამოიკვლია ქართული სასიმღერო ხმების სტრუქტურა სპეციალურად შექმნილი ხმისჩამწერი სისტემით, სადაც ტალღების სიხშირეები ზემოქმედებენ როგორც სმენისათვის აღქმად, ისე ალუქმელ დიაპაზონზე. აგრეთვე, იყენებდა სპექტრული ანალიზის ახალ მეთოდებს, რომლებიც აღძრავენ ადამიანურ შეგრძნებებს. ამასთან ერთად უახლესი ტექნოლოგიის გამოყენებით მან შეისწავლა მუსიკალური ბგერის ბიოლოგიური ეფექტი, ბიოლოგიური ველისთვის უვნებელი ნეირომაგნიტური გამოსხივების გამოყენებით. გეინო-იამაშიროგუმის გააჩნია კვლევითი ცენტრი და აკადემიური გამოკვლევების ცენტრი – იამაშიროს მეცნიერებათა და ხელოვნების ინსტიტუტი.

#### (2) მეტა-პროფესიული მიდგომა

გეინო-იამაშიროგუმში არ არის პროფესიონალთა საგუნდო კოლექტივი. აქედან გამომდინარე, მათ ყოველგვარი კომპრომისების გარეშე შეუძლიათ აირიდონ *bel canto*-ს საშემსრულებლო მანერა. იაპონიაში ყველაზე ცნობილი ეთნომუსიკისმცოდნე პროფესორი ფუმოი კოიზუმი გეინო-იამაშიროგუმის გუნდზე ამბობს: „იაპონიაში მან პირველმა დაიპყრო ახალი ასპარეზი, ახალი შესაძლებლობები, რაზეც ბევრი სხვა პროფესიონალ გუნდი ვერც იფიქრებდა“. ასე მაგალითად, ქართული პოლიფონიის შესრულებისას მათ არ გამოუყენებიათ პარტიტურა, როგორც მიღებულია სხვა შემთხვევებში. ამის მაგივრად ისინი მღეროდნენ ჟღერადობის ზუსტი კოპირების საშუალებით, სანოტო ჩანაწერების

გარეშე და ხშირად ისე, რომ არ იცოდნენ სიტყვების შინაარსი. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, რადგან ქართული პოლიფონიის სპეციფიკურობას გამუდმებით კომპლექსურად ცვალებადი ხმები წარმოადგენს, რაც შეუძლებელია აისახოს მუსიკალურ პარტიტურაში. იმის გამო, რომ ხასანბეგურა სმენით ჰქონდათ ნასწავლი, კრიმანჭული ქალის ხმად აღიქვეს, და შემოქმედებითი გზის დასაწყისში მას ქალი ასრულებდა.

### (3) მულტი-მუსიკალურობაზე დამყარებული მიდგომა

1960 წლიდან, მათ მიერ მთელ მსოფლიოში ჩატარებული ექსპედიციების წყალობით, გეინო-იამაშიროგუმში აქტუალური გახდა მულტი-მუსიკალურობის ცნება, რაც გულისხმობს ერთი და იგივე პიროვნების ან გუნდის მიერ სხვადასხვა ხალხის მუსიკის შესრულებას. ისინი არიან მულტი-მუსიკალურობის ფუძემდებლები. მათ შეძლეს ამ თვალსაზრისით აღექვათ ქართული პოლიფონიის თავისებურებები და ღირებულებები. ასე მაგალითად, აფრიკის ტროპიკული წვიმების ტყეებში მცხოვრები მზუტის ტომის პოლიფონიის ან ფოტმოსას აბორიგენების მულტიფონიის შესწავლის შემდეგ, შოჯი იამაშირომ ეჭვის ქვეშ დააყენა დასავლური მუსიკის ისტორიაში ჩამოყალიბებული აზრი იმის შესახებ, რომ მონოფონიიდან ცივილიზაციის განვითარებასთან ერთად განვითარდა პოლიფონია. ამ შეხედულებიდან გამომდინარე იგი იზიარებს იმ აზრს, რომ ქართული პოლიფონია შეიძლება ჩაითვალოს დასავლეთ ევროპის პოლიფონიის საწყისად, რაც საკვებით შესაძლებელია იმიტომ, რომ ქართველებმა შეძლეს შემოენახათ მათთვის დამახასიათებელი საგუნდო სასიმღერო სტილი.

### (4) ყოველმხრივი და კომპლექსური მიდგომა

ძალიან რთულია განიხილო ტრადიციული მუსიკის განსაკუთრებული ფაქტორები, როდესაც ის გამოყოფილია საკუთარი საზოგადოებრივი ფონისგან. გეინო-იამაშიროგუმში ჩაატარა კომპლექსური და ყოვლისმომცველი გამოკვლევა, რათა განესაზღვრა ურთიერთობები საზოგადოებრივ ფონსა და ტრადიციულ მუსიკას შორის. ქართულ პოლიფონიაზე დაყრდნობით მათ სცადეს არა მარტო გადმოედოთ ქართული მუსიკა, არამედ შეესწავლათ და აეთვისებინათ მთლიანად ქართული კულტურა, რომელიც წარმოადგენს დასავლური და აღმოსავლური კულტურის ნაზავს, საკუთარი თავისებურებებითა და კეთილშობილი სულიერებით.

## 5. კულტურული გაცვლა ქართველ ხალხთან

1986 წლის ნოემბერში დაიწყო კულტურული გაცვლა ქართველებსა და გეინო-იამაშიროგუმს შორის. ქართველი კინორეჟისორი სოსო ჩხაიძე ეწვია იაპონიას და გადაიღო ფილმი გეინო-იამაშიროგუმის ქართული პოლიფონიის შემსრულებლებზე. აი, როგორ მოხდა ეს: მიუგაის უნივერსიტეტის პროფესორმა მუნორუ მორიტამ მიაწოდა ზემოხსენებული ალბომი *“Chi no Hibiki”* ქართველ მუსიკისმცოდნეს დრ. იოსებ ჟორდანიას, რომელმაც იგი პროფ. ანზორ ერქომაიშვილსა და ბ-ნ სოსო ჩხაიძეს გააცნო. ამ ალბომში შესრულებული ხასანბეგურა ცნობილია, როგორც ურთულესი ნაწარმოები, რომლის შესრულება არაქართველთა მიერ რთული მუსიკალური ინტერვალებისა და საშემსრულებლო ტექნიკის გამო შეუძლებლად იყო მიჩნეული. იაპონელთა მიერ ამ ურთულესი სიმღერის შესრულებით აღფრთოვანებული სოსო ჩხაიძე ეწვია იაპონიას, რათა ანზორ ერქომაიშვილთან ერთად გადაეღო ფილმი გეინო-იამაშიროგუმზე.

ამ ვიზიტმა განაპირობა 1987 წლის აგვისტოში გეინო-იამაშიროგუმის პირვე-



ლი ტურნე საქართველოში, რომელიც საქართველოს მთავრობის მხარდაჭერით ჩატარდა. საქართველოს 5 ქალაქში – თბილისში, გორში, თელავში, ქუთაისსა და ბათუმში ჩატარებულ 8 კონცერტზე მათ შეასრულეს ქართული, იაპონური, ბულგარული, აფრიკული გუნდები და ორიგინალური წარმოდგენა *ნარუკამი*. ყოველ კონცერტზე დარბაზები ხალხით იყო გადავსებული, მსმენელი მათ დიდი აღფრთოვანებით შეხვდა. ამ მოვლენამ დიდი გამოხმაურება ჰპოვა ორივე ქვეყნის ტელევიზიასა და პრესაში.

„ეს იყო დაუვინყარი და შთაბეჭდილებით აღსავსე შეხვედრა. 58-მა ახალგაზრდამ ამომავალი მზის ქვეყნიდან შესრულების საოცარი სილამაზით აღაფრთოვანა მსმენელი“ (*ზარია ვოსტოკა, 1987, 20 აგვისტო*).

„უცხოელი ახალგაზდები ჩვენს სიმღერებს მღეროდნენ. მათი სიმღერის დროს მსმენელის ღიმილი თანდათან გაოცებაში გადადიოდა...“ (*მოლოდიოვნა-ია გრუზია, 1987, 10 აგვისტო*).

1988 წლის მაისში გეინო-იამაშიროგუმში დაპატიჟეს საკავშირო საგუნდო ფესტივალზე, რომელსაც საქართველოს მთავრობა გორში ატარებდა. მათ შეასრულეს, ქართული, ბულგარული და საკუთარი ორიგინალური სიმღერები, სადაც მოიპოვეს „საუკეთესო სოლისტისა“ და „ტრადიციებზე დაფუძნებული საუკეთესო ახალი გუნდის“ პრემიები. კომპოზიტორთა კავშირის წარმომადგენელმა ისინი შემდეგნაირად დაახასიათა:

„გეინო-იამაშიროგუმის საშემსრულებლო და ტექნიკური დონე ძალიან მაღალია, და ისინი სერიოზულ კონკურენციას გაუწევენ ევროპულ პროფესიონალ გუნდებს“. (იხ. სურ. 3, 4)

1989 წლის აგვისტოში გეინო-იამაშიროგუმში ჩაატარა III ტურნე საქართველოს ტერიტორიაზე. ისინი ძალიან თბილად მიიღეს თბილისსა და საქართველოს სხვა ქალაქებში. (იხ. სურ. 5, 6, 7, 8)

საქართველოში ჩატარებული სამი საკონცერტო ტურნეს განმავლობაში გეინო-იამაშიროგუმის მიერ შესრულებულმა ქართულმა პოლიფონიამ აღიარება ჰპოვა როგორც ჩვეულებრივ მსმენელებში, აგრეთვე პროფესიონალ მუსიკოსებში.

## 6. ქართული პოლიფონიის წარდგენა იაპონიაში.

საქართველოში ვიზიტის დროს გეინო-იამაშიროგუმის წევრები ძალიან დაუახლოვდნენ ქართულ ტრადიციებს, რომლებმაც განავითარეს ქართული პოლიფონია, შეისწავლეს საქართველოს ისტორია, სადაც შეზავებულია აზიური და ევროპული კულტურები, ხელოვნების ისეთი დარგები, როგორებიცაა მუსიკა, ლიტერატურა, არქიტექტურა, ყოველდღიური ცხოვრების წესი, შეიცნეს ქართული სულის კეთილშობილება და ასე შემდეგ. მათ ასევე ხიბლავდა ქართულ გუნდებთან კულტურული გაცვლითი პროგრამების შესაძლებლობა. ამ გამოცდილებაზე დაყრდნობით მათ დაიწყეს ქართული კულტურის წარდგენა იაპონიაში, რომელიც იმ დროისთვის ქართულ კულტურას თითქმის არ იცნობდა.

1990 წელს იაპონიას ეწვია საქართველოს კულტურის მინისტრი ბ-ნი ვალერი ასათიანი, და შოჯი იამაშიროს გადასცა პირველი საერთაშორისო პრემია კულტურის სფეროში „მსოფლიოში ქართული კულტურის გავრცელებისათვის“. გეინო-იამაშიროგუმში ორგანიზაცია გაუწია 1991 წელს ანსამბლ *მარტეს* და 2001 წელს ანსამბლ *რუსთავეის* კონცერტებს იაპონიაში.

საქართველოში გამოშვებული სამი დისკი „ქართული მრავალხმიანობა (I) – საგუნდო მუსიკა კავკასიიდან“ (*VICG-5003, 1987*), „ქართული მრავალხმიანობა (II) – ბიჭების გუნდი მარტე“ (*VICG-5004, 1988*), „ქართული მრავალხმიანობა

(III) – წინანდალი, მამაკაცთა გუნდი კახეთის რეგიონიდან“ (VICG-5225, 1992), გამოიცა JVC World Sounds მიერ და მათი პროდიუსერი შოჯი იამაშირო იყო.

#### 7. მონაწილეობა ტრადიციულ პოლიფონიის I საერთაშორისო სიმპოზიუმში.

2002 წლის ოქტომბერში ჩატარებული ტრადიციული პოლიფონიის საერთაშორისო სიმპოზიუმზე გეინო-იამაშიროგუმის წევრებმა წარმოადგინეს მსოფლიოში არსებული ტრადიციული გუნდების შესწავლაზე დაყრდნობით ქართული მრავალხმიანობის გამოკვლევა ახლებური მეთოდებით – მულტიმედია-ციფრული, ინფორმატიკულ და ნეირომეცნიერულ დონეზე. სიმპოზიუმის გახსნაზე ისინი წარდგენილნი იყვნენ როგორც მსოფლიოში პირველი არაქართველი შემსრულებლები, რომლების წარმატებულად ასრულებდნენ ქართულ მრავალხმიანობას. მათ სოლო კონცერტმა დიდი წარმატებით ჩაიარა. სიმპოზიუმის დროს ქართველ და უცხოელ კოლეგებთან ურთიერთობისას მათ შეიცნეს თავისი ახალი მისია საერთაშორისო საზოგადოებაში.

#### 8. დასკვნითი შენიშვნები.

2001 წელს ქართული მრავალხმიანობა UNESCO-ს მიერ გამოცხადდა „კაცობრიობის ზეპირსიტყვიერი და არამატერიალური მემკვიდრეობის შედეგად“. ახლა ქართული მრავალხმიანობა უფრო და უფრო პოპულარული ხდება და მსოფლიოს არაერთი გუნდი მას სიამოვნებით ასრულებს. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ მსოფლიოში ქართული მრავალხმიანობის გავრცელებასთან ერთად არ დაიკარგოს მისი ინდივიდუალობა და თვითმყოფადობა. გეინო-იამაშიროგუმი ცდილობს სხვადასხვა უახლესი ტექნოლოგიების, მეტა-პროფესიული, ინჟინერული და ყოველმხრივი გამოკვლევების გამოყენებით ხელი შეუწყოს ისეთი მსოფლიო კულტურული განძის გავრცელებას, როგორიცაა ქართული მრავალხმიანობა.

#### გეინო-იამაშიროგუმისა და საქართველოს შორის გაცვლის ისტორია

1953 მაისი	ჰატო-ნო-კაის გუნდის ჩამოყალიბება, რომელიც იყო გეინო-იამაშიროგუმის წინამორბედი.
1966 აპრილი	შოჯი იამაშირო ხდება ჰატო-ნო-კაის გუნდის დირიჟორი.
1968 დეკემბერი	ბულგარული მრავალხმიანობის პირველი წარმატებული შესრულება (ჰატო-ნო-კაის მე-13-ე საანგარიშო კონცერტი).
1969 ნოემბერი	ქართული მრავალხმიანობის პირველი წარმატებული შესრულება: ცანგალა და თამარის სიმღერა (ჰატო-ნო-კაის მე-14-ე საანგარიშო კონცერტი).
1970 დეკემბერი	ო-ლაი-ლა და ცანგალას წარმოდგენა (ჰატო-ნო-კაის მე-15-ე საანგარიშო კონცერტი).
1971 ნოემბერი	კვირია, სულიკო და მთიულურის წარდგენა ჰატო-ნო-კაის მე-16-ე საანგარიშო კონცერტი).
1974 იანვარი	ჰატო-ნო-კაის გარდაქმნა გეინო-იამაშიროგუმში და შოჯი იამაშიროს პრეზიდენტად არჩევა.
1975 მარტი	„ღია გუნდი – გუნდის ახალი პარადიგმა“ (open chorus, a new paradigm of chorus). ჟურნალში ჩიკიუ (დედამინა) ამ თემასთან დაკავშირებული სტატიების სერია.

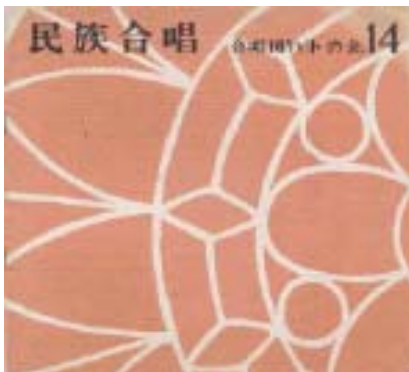
- 1976 ოქტომბერი მეორე ფირფიტის გამოცემა, ალბომი *ჩი ნო ჰიბიკი*, ბულ-გარული, რუსული და ქართული (ხასანბეგურა, სულიკო, მთიულური) პოლიფონია. (VIH-6010, JVC).
- 1976 მაისი „გეინო-იამაშიროგუმის საშემსრულებლო ხელოვნების კვლევითი ინსტიტუტის“ გახსნა, (რომელსაც 1981 წლის დეკემბერში „იამაშიროს ხელოვნებისა და მეცნიერების ინსტიტუტი“ დაერქვა. პრეზიდენტი: შოჯი იამაშირო, სა-პატიო პრეზიდენტი გარდაცვლილი პროფესორი ფუმოო კოიზუმი.
- 1978 თებერვალი მეოთხე ფირფიტის გამოცემა, ალბომი *ოუგონრინსანიოუ*, რომელშიც შესულია სიმღერა *დიანბეგო* (VIH-6017, JVC).
- 1980 ოქტომბერი „აბრეშუმის გზის“ – აზიის, აფრიკისა და ევროპის ქვეყნების ცეკვების და სიმღერების ნარდგენა (კონცერტი „Silk Road Genjou“).
- 1981 იანვარი მეშვიდე ფირფიტის გამოცემა. ალბომი „Silk Road Genjou“, მასში შესულია სიმღერა *დიანბეგო* (VIH-28028, JVC).
- 1986 ნოემბერი ბ-ნი სოსო ჩხაიძის ჩასვლა და გეინო-იამაშიროგუმისა და მათ მიერ ნამღერი ქართული სიმღერების გადაღება.
- 1987 დეკემბერი გაცვლითი პროგრამა – გორის ქალთა გუნდი, საქართველო იაპონიაში.
- 1987 დეკემბერი CD ალბომის გამოცემა „ქართული პოლიფონია (I) – სა-გუნდო მუსიკა კავკასიიდან“ (VICG-5003, JVC), პროდიუ-სერი შოჯი იამაშირო, ხმის ჩანერა JVC World Sounds.
- 1988 მაისი დაპატიჟება საკავშირო საგუნდო ფესტივალზე, რომელსაც საქართველოს მთავრობა გორში ატარებდა. პრემია „ტრადიციებზე დაფუძნებული საუკეთესო ახალი გუნ-დი“ და პრემია „საუკეთესო სოლისტი“.
- 1988 ოქტომბერი ქართული მრავალხმიანობის ნარდგენა კონცერტზე „ეთ-ნო პოლიფონიის ახალი ჰორიზონტები“.
- 1988 დეკემბერი CD ალბომის გამოცემა „ქართული პოლიფონია (II) – ბი-ჭების გუნდი მართვე“ (VICG-5004, JVC).
- 1989 იანვარი ბ-ნი სოსო ჩხაიძის დაპატიჟება იაპონიაში, გეინო-იამა-შიროგუმის შესახებ ფილმის საბოლოოდ დასამუშავე-ბლად.
- 1989 ივნისი ანსამბლი *რუსთავის* კონცერტი იაპონიაში.
- 1989 აგვისტო მესამე საკონცერტო ტურნე საქართველოში.
- 1989 ოქტომბერი ქართული მრავალხმიანობის ნარდგენა საშემოდგომო კონცერტზე *Balkan and Caucasus Genjou* „იაპონური საა-გენტოს“ ხელოვნების ფესტივალის კულტურული ურთ-იერთობების ფარგლებში.
- 1989 ნოემბერი ბიჭების გუნდი *მართვეს* კონცერტი იაპონიაში.
- 1990 ივნისი საქართველოს კულტურის მინისტრ ბ-ნი ვალერი ასათია-ნის ვიზიტი იაპონიაში, სადაც მან შოჯი იამაშიროს გადას-ცა პირველი საერთაშორისო პრემია კულტურის სფეროში „მსოფლიოში ქართული კულტურის გავრცელებისათვის“.
- 1991 მარტი CD ალბომის გამოცემა „ქართული პოლიფონია (III) – წინანდალი, მამაკაცთა გუნდი კახეთის რეგიონიდან“ (VICG-5225, JVC).

- |                 |   |
|-----------------|---|
| 1999 აგვისტო    | მსოფლიო მემკვიდრეობის პროექტის შესწავლა და გადა-<br>ღება საქართველოში.  |
| 2001 ოქტომბერი  | სახელმწიფო ანსამბლ რუსთავის საკონცერტო ტურნე<br>იაპონიაში.  |
| 2002 ოქტომბერი  | ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპო-<br>ზიუმში მონაწილეობა. სოლო კონცერტის დროს ქართუ-<br>ლი, იაპონური და სხვა ქვეყნების პოლიფონიის წარდგენა. |
| 2004 სექტემბერი | ტრადიციული მრავალხმიანობის II საერთაშორისო სიმ-<br>პოზიუმში მონაწილეობა.  |

თარგმნა ანა სისარულიძემ

სურათი 1. კონცერტის პროგრამა, რომელზეც 1969 წელს პირველად შესრულდა ქართული სიმღერები.

FIGURE 1. Concert program in which Georgian songs were first played in 1969



სურათი 2. ალბომ *Chi no Hibiki*-ს ფირფიტის ყდა.

FIGURE 2. Jacket of LP *Chi no Hibiki*



სურათი 3. გეინო-იამაშიროგუმი საგუნდო ფესტივალზე 1988 წელს.

FIGURE 3. Geinoh-Yamashirogumi in National chorus festival of Soviet Union in 1988.



სურათი 4. პრემია ძველ ტრადიციებზე დაფუძნებული ახალი გუნდების შესრულებისათვის.

FIGURE 4. Best award of new chorus based on tradition



სურათი 5. გეინო-იამაშიროგუმის სა-  
კონცერტო ტურნე საქართველოში, 1989 წ.

FIGURE 5. Geinoh-Yamashirogumi concert  
tour in Georgia, 1989



სურათი 6. საფინალო კონცერტის შემდეგ  
გეინო-იამაშიროგუმის წევრებმა შეასრულეს  
სიმღერა ეკლესიის წინ 1989 წლის 9 აპრილს  
დაღუპულთა პატივსაცემად.

FIGURE 6. After the final concert in Tbilisi, mem-  
bers of Geinoh-Yamashirogumi sang in front of a  
church in memory of victims of tragedy on April 9,  
1989.



სურათი 7. ქართული საგაზეთო სტატია 1989  
წელს ჩატარებული გეინო-იამაშიროგუმის კონ-  
ცერტის შესახებ.

FIGURE 7. Georgian Newspaper reporting Gei-  
noh-Yamashirogumi's concert in 1989.



სურათი 8. ქართული საგაზეთო  
სტატია 1989 წელს ჩატარებული  
გეინო იამაშიროგუმის კონცერტის  
შესახებ.

FIGURE 8. Georgian Newspaper re-  
porting Geinoh-Yamashirogumi's con-  
cert in 1989.





## ავტორების შესახებ

(კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

## CONTRIBUTORS

(In Order of Appearance in the Volume)

**იზალი ჯაშცოვსკი**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ვისკონსინის უნივერსიტეტის მონვეული პროფესორი (ქალაქი მედისონი). აშშ.

**IZALI I. ZEMTSOVSKY**, Ph.D., Dr. of Music, Visiting Professor at the University of Wisconsin-Medison. USA.

ფაქსი/ Fax: 1 510 643 5045  
ელ. ფოსტა/ E-mail: izalma49@yahoo.com

**იოსებ ჟორდანია**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბურნის უნივერსიტეტის მეცნიერთანამშრომელი. ავსტრალია.

**JOSEPH JORDANIA**, Ph.D., Dr of Music, Research Associate, The University of Melbourne. Australia.

ფაქსი/ Fax: 61 3 9486 3098  
ელ. ფოსტა/ E-mail: josephjordania@yahoo.com.au

**ვულფ ვან სილვერი**, მკვლევარი, მინიჭებული აქვს ხარისხი ეკონომიკასა და ადამიანის ბიოლოგიაში. დიდი ბრიტანეთი.

**WOOLF VAN SILVER**, Researcher, Degree in Economics and Human Biology. UK

ელ. ფოსტა/ E-mail: woolf.vansilver@britishlibrary.net

**გია ბაღაშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორის კომპლექსური კვლევის ლაბორატორიის მუსიკალური სექტორის ხელმძღვანელი. საქართველო.

**GIA BAGHASHVILI**, Ph.D., Head of Musical Department at the Laboratory of Folklore Study at Tbilisi State University of Culture and Art. Georgia .

ტელ. / Phone: (+995 32) 77 43 32 22  
ელ. ფოსტა/ E-mail: Studiafocus@gmail.com

**ნინო ჟირცხალავა**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

**NINO PIRTSKHALAVA**, M.A., Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music of the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 25 28 22  
ელ. ფოსტა/ E-mail: poliphony@polyphony.ge

**თამაზ გაბისონია**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის პედაგოგი და მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

**TAMAZ GABISONIA**, Teacher and Researcher at the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 34 30 14  
ელ. ფოსტა/ E-mail: tgabisonia@rambler.ru

**დიტარ ქრისტენსენი**, ფილოსოფიის დოქტორი, კოლუმბიის უნივერსიტეტის (ნიუ იორკი) ეთნომუსიკოლოგიის ცენტრის დირექტორი და მუსიკის პროფესორი. აშშ.

**DIETER CHRISTENSEN**, Ph.D., Professor of Music and Director Center for Ethnomusicology, Columbia University, New York. USA.

ტელ./ Phone: 413-663-6771  
ფაქსი/ Fax: 212-854-8191  
ელ.ფოსტა/ E-mail: dc22@columbia.edu

**დაივა რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. ლიტვის მუსიკალური აკადემიის კათედრის გამგე და დოცენტი. ლიტვა.

**DAIVA RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ**, Doctor of Arts, Associate Professor and Head of the Department of Ethnomusicology at Lithuanian Academy of Music, Lithuania.

ელ.ფოსტა/ E-mail: daiva.r@is.lt

**ნატო ზუმბაძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართულ ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის ასოცირებული პროფესორი და უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

**NATO ZUMBADZE**, Ph.D., Associate Professor and Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 52 29 55  
ელ. ფოსტა/ E-mail: nato\_zumbadze@yahoo.com

**არდიან აჰმედაია**, ფილოსოფიის დოქტორი, ვენის მუსიკისა და საშემსრულებლო ხელოვნების უნივერსიტეტის ხალხური მუსიკის კვლევის ინსტიტუტი, ავსტრია.

**ARDIAN AHMEDAJA**, Ph.D., Institute for Folk Music Research at the University for Music and the Performing Arts in Vienna. Austria

ტელ./ Phone: +43/1/71155-4284  
ფაქსი/ Fax: +43/1/71155-4299  
ელ.ფოსტა/ E-mail: ahmedaja@mdw.ac.at

**ნინო კალანდაძე-მახარაძე**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი, ხალხურ საკრავთა სახელმწიფო მუზეუმის მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

**NINO KALANDADZE-MAKHARADZE**, M.A., Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music of Tbilisi State Conservatoire, Researcher of the State Museum of Folk Instruments. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 95 27 46  
ელ. ფოსტა/ E-mail: nino\_nana52@hotmail.com



**ვეპანი ეზრაშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, პ. ჩაიკოვსკის სახელობის უკრაინის ეროვნული მუსიკალური აკადემიის მუსიკალური ფოლკლორისტიკის კათედრის დოცენტი, უკრაინა

ტელ./ Phone: (044) 476-18-72;  
ელ.ფოსტა/ E-mail: evgefr@gmail.com

**EVGENI EFREMOV**, Ph.D., Associated Professor at the Department of Ethnomusicology at Tchaikovsky Ukrainian National Musical Academy.

**ბოჟენა მუშკალსკა**, პოზნანის ადამ მიკევიჩის სახელობის უნივერსიტეტის მუსიკისმცოდნეობის ფაკულტეტის პროფესორი, პოლონეთი.

ფაქსი/ Fax: 0048 61 8433379.  
ელ.ფოსტა/ E-mail: bozenmus@poczta.fm

**BOŻENA MUSZKALSKA**, Professor in the Department of Musicology at the Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland.

**მაკა ხარძიანი**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 23 27 42  
ფაქსი/ Fax: (+995 32) 29 09 32  
ელ.ფოსტა/ E-mail: veshapo@hotmail.com

**MAKA KHARDZIANI**, M.A., Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music of the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

**ვლადიმერ გოგოტიშვილი**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 93 47 03  
ელ.ფოსტა/ E-mail: tgogotishvili@hotmail.com  
tgogotishvili@yahoo.com

**VLADIMIR GOGOTISHVILI**, M.A., Senior Research Fellow of the Department of Georgian Folk Music of the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

**თომას ჰაუსერმანი**, ციურხის სამხარეო სამუსიკო სასწავლებლის ფორტეპიანოს მასწავლებელი. შვეიცარია.

ტელ./ Phone: 00 41 1 242 16 43  
ფაქსი/ Fax: 00 41 1 242 16 48  
ელ.ფოსტა/ E-mail: thomas.haeusermann@freesurf.ch

**THOMAS HÄUSERMANN**, Piano teacher at the Zurich Canton Music Colleges. Switzerland.

**ნინო ჯამბაშიძე**, ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის საქართველოს სულიერი კულტურის ეთნოლოგიური შესწავლის განყოფილების უფროსი მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 39 67 49 899  
ელ.ფოსტა/ E-mail: nino\_gambashidze1955@yahoo.com

**NINO GHAMBASHIDZE**, Ph.D., Senior Researcher at the Department for Ethnological Studies of Spiritual Culture at the Institute of History and Ethnology of the Georgian Academy of Sciences. Georgia.

**ოთარ კაპანაძე**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის ლაბორანტი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 53 40 34  
ელ. ფოსტა/ E-mail: otariani@yahoo.com

**OTAR KAPANADZE, M.A.**, Lab Assistant at the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire, Georgia.

**გერლინდა ჰაიდი**, ფილოსოფიის დოქტორი, ეთნოლოგი და მუსიკისმცოდნე. ვენის მუსიკისა და საშემსრულებლო ხელოვნების უნივერსიტეტის ხალხური მუსიკის კვლევის ინსტიტუტის დირექტორი. ავსტრია.

ტელ./ Tel. ++43/1/711 55 4200  
ფაქსი/ Fax: ++43/1/711 55 4299  
ელ.ფოსტა/ E-mail: haid@mdw.ac.at

**GERLINDE HAID, Ph.D.**, Ethnologist and Musicologist. Director of the Institute for Folk Music Research at the University for Music and the Performing Arts in Vienna, Austria

**ქეთევან მანჯგალაძე**, მუსიკისმცოდნე, ფოლკლორისტი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 33 35 97  
ელ.ფოსტა/ E-mail: anixacha@hotmail.com

**KETEVA MANDJGALADZE, M.A.**, Musicologist, Folklorist. Georgia.

**მარინა კვიჟინაძე**, თბილისის I სამუსიკო სასწავლებლის პედაგოგი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 99 81 61  
ელ. ფოსტა/ E-mail: daguua@hotmail.com

**MARINA KVIZHINADZE, M.A.**, Teacher at the Tbilisi Musical College N1, Georgia.

**ფრანც ფოიდერმაირი**, ფილოსოფიის დოქტორი, ვენის უნივერსიტეტის საპატიო პროფესორი. ავსტრია.

ტელ./ Phone: +43-1-4785335  
ფაქსი/ Fax: +43-1-4277-9416  
ელ. ფოსტა/ E-mail: franz. foedermayr@univie.ac.at

**FRANZ FÖDERMAYR, Ph.D.**, Professor Emeritus at the University of Vienna, Austria.

**ვერნერ ა. დოიჩი**, ფილოსოფიის დოქტორი, ვენის უნივერსიტეტის დოცენტი, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის აკუსტიკური კვლევის ინსტიტუტის დირექტორი. ავსტრია.

ტელ./ Phone: +43-1-4277-29500  
ფაქსი/ Fax: +43-1-4277-9295  
ელ. ფოსტა/ E-mail: wad@kfs.oew.ac.at  
<http://www.kfs.oew.ac.at>

**WERNER A. DEUTSCH, Ph.D.**, Associate Professor University of Vienna, Director of Acoustics Research Institute, Austrian Academy of Science, Austria.



**ემი ნიშინა**, ტექნიკურ მეცნიერებათა  
დოქტორი, მულტიმედიაური სწავლების  
ეროვნული ინსტიტუტის ასოცირებული  
პროფესორი. იაპონია.

**EMI NISHINA**, Dr. Eng. Associate Professor  
of National Institute of Multimedia Education.  
Japan.

ტელ./Phone: +81-43-276-1111  
ფაქსი/Fax: +81-43-298-3472  
ელ. ფოსტა/E-mail: nishina@nime.ac.jp

**მანაბუ ჰონდა**, ფილოსოფიის დოქტორი,  
ფიზიოლოგიური მეცნიერებების ეროვნული  
ინსტიტუტის ასოცირებული პროფესორი.  
იაპონია.

**MANABU HONDA**, Ph.D. Associate Professor  
of National Institute for Physiological  
Sciences. Japan.

ტელ./Phone: +81-564-55-7707  
ფაქსი/Fax: +81-564-55-7786  
ელ. ფოსტა/E-mail: honda@nips.ac.jp

**ტადაო მაეკავა**, იაპონიის მეცნიერებისა  
და ტექნოლოგიების სააგენტო. იაპონია.

**TADAO MAEKAWA**, Japan Science and Technology Agency. Japan.

ტელ./Phone: +81-3-3366-8740  
ფაქსი/Fax: +81-3-3366-8737

**სატოში ნაკამურა**, იაპონიის მეცნიერებისა  
და ტექნოლოგიების სააგენტო. იაპონია.

**SATOSHI NAKAMURA**, Japan Science and Technology Agency. Japan.

ტელ./Phone: +81-564-55-7707  
ფაქსი/Fax: +81-564-55-7786  
ელ. ფოსტა/E-mail: snak@nips.ac.jp

**მორიმოტო მასაკო**, Jumonji უნივერსიტეტი.

**MASAKO MORIMOTO**, Jumonji University.

ტელ./Phone: +81-3-3366-8740  
ფაქსი/Fax: +81-3-3366-8737

**რეიკო იაგი**, საერთაშორისო მეცნიერების  
განვითარების ფონდი. იაპონია

**REIKO YAGI**, Masters' degree, Foundation  
for Advancement of International Science.  
Japan.

ტელ./Phone: +81-43-276-1111  
ფაქსი/Fax: +81-43-298-3472  
ელ. ფოსტა/E-mail: yagi-reiko@nifty.ne.jp

**ცუტომუ ოოჰაში**, ფილოსოფიის დოქტორი, საერთაშორისო მეცნიერების განვითარების ფონდის დირექტორი. იაპონია.

**TSUTOMU OOHASHI**, Ph.D., Director of Foundation for Advancement of International Science. Japan.

ტელ./ Phone: +81-3-3366-8740

ფაქსი/ Fax: +81-3-3366-8737

ელ. ფოსტა/ E-mail: QYL02655@nifty.ne.jp

qyl02655@nifty.ne.jp

**ელგუჯა დადუნაშვილი**, ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილების უფროსი მეცნიერთანამშრომელი, ფოლკლორის არქივის ხელმძღვანელი. საქართველო.

**ELGUJA DADUNASHVILI**, Ph.D., Philologist, Senior Researcher at Folklore Department of Sh. Rustaveli Institute of Georgian Literature of the Georgian Academy of Sciences; Head of Folklore Archive. Georgia

ტელ./ Phone: (+995 32) 899 10 43 23

ელ. ფოსტა/ E-mail: folklore@gw.acnet.ge

**ლელა მაკარაშვილი**, კომპოზიტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

**LELA MAKARASHVILI**, M.A., Composer, Researcher at the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ./ Phone: (+995 32) 23 02 62

ელ. ფოსტა/ E-mail: lmakarashvili@yahoo.com

**მიხეილ ლობანოვი**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, რუსეთის სახელმწიფო პედაგოგიური უნივერსიტეტის (სანკტ პეტერბურგი) პროფესორი, რუსეთის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერ თანამშრომელი. რუსეთი

**MIKHAIL LOBANOV**, Doctor of Arts, Professor at Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg), Leading Scientific Worker at the Russian Institute of History of Arts. Russia

ელ. ფოსტა/ E-mail: lobanov@ml1337.spb.edu

**ზაალ წერეთელი**, მათემატიკოსი, ანჩისხატის ტაძრის მგალობელი. საქართველო.

**ZAAL TSERETELI**, Master's Degree, Mathematician, Member of the Anchiskhati Church Choir. Georgia

ტელ./ Phone: (+995 32) 59 54 17

ელ. ფოსტა/ E-mail: prsoft@geomail.ge



**დავით შუღლიაშვილი**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

**DAVIT SHUGHLIASHVILI, M.A.**, Senior Researcher at the Tbilisi State Conservatoire Department of Georgian Folk Music. Georgia.

ტელ. / Phone (+995 32) 95 42 24  
ელ. ფოსტა/ E-mail ditrix@mail.ru

**თამარ ჩხეიძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის კათედრის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი და ასოცირებული პროფესორი. საქართველო.

**TAMAR CHKHEIDZE, Ph.D.** Senior Research Fellow and Associate Professor of the Department of Music Theory of the Tbilisi State Conservatoire. Georgia.

ტელ. / Phone: (+995 32) 22 72 67  
ელ. ფოსტა/ E-mail: t\_chkheidze@hotmail.com

**ხათუნა მანაგაძე**, ბათუმის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკისმცოდნეობის კათედრისა და ბათუმის სამუსიკო სასწავლებლის პედაგოგი. საქართველო.

**KHATUNA MANAGADZE, M.A.**, Teacher at the Batumi State Conservatoire Department of Musicology and Batumi Music School. Georgia.

ტელ. / Phone: (+995 888 222) 3 07 15  
ელ. ფოსტა/ E-mail: managadze7@mail.ru

**მაგდა სუხიაშვილი**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის მეცნიერთანამშრომელი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ექსპერიმენტული სკოლის პედაგოგი. საქართველო

**MAGDA SUKHIASHVILI, M.A.**, Researcher at the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire. and Teacher at Tbilisi State Conservatoire Experimental School. Georgia

ტელ. / Phone (+995 32) 71 21 41.  
ელ. ფოსტა/ E-mail: magda\_sukhiashvili@yahoo.com

**მარიკა ოსიტაშვილი**, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართული ფოლკლორის კომპლექსური კვლევის ლაბორატორიის ასოცირებული პროფესორი და მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

**MARIKA OSITASHVILI, Ph.D.**, Associate Professor and Senior Research Fellow of the Laboratory of the Systematic Study of Folklore of the Tbilisi State University of Culture and Art. Georgia.

ტელ. / Phone: (+995 32) 98 72 79  
ელ. ფოსტა/ E-mail: polyphony@polyphony.ge

**მანანა შილაკაძე**, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 69 22 68  
ელ. ფოსტა/ E-mail: mananashilakadze@hotmail.com

**MANANA SHILAKADZE**, Ph.D., Dr. of Historical Sciences, Leading Research Fellow of the Institute of History and Ethnology of the Georgian Academy of Science. Georgia.

**თინათინ ჯვანია**, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის მეცნიერთანამშრომელი, თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის პედაგოგი. საქართველო.

ტელ./ Phone: (+995 32) 59 43 56  
ელ. ფოსტა/ E-mail: polyphony@polyphony.ge

**TINATIN ZHVANIA**, M.A., Researcher at the Department of Georgian Folk Music at the Tbilisi State Conservatoire. and Teacher at Tbilisi State University of Culture and Art. Georgia.

**რეპეკა სტიუარტი**, დოქტორი, *Schola Cantorum Brabantiae*-ს დამაარსებელი და ხელმძღვანელი. ნიდერლანდები.

ტელ./ Phone: +31.70.3585126  
ფაქსი/ Fax: +31.70.3585126  
ელ.ფოსტა/ E-mail: stewart.r@planet.nl  
adria221@planet.nl

**REBECCA STEWART**, Ph.D., Founder and Head of the Schola Cantorum Brabantiae. The Netherlands.

**კლეიტონ პარი**, დე პოლის უნივერსიტეტის საგუნდო განყოფილების ხელმძღვანელი და ასოცირებული პროფესორი; ამერიკისა და კანადის საუნივერსიტეტო, სასკოლო და საზოგადოებრივი მამაკაცთა გუნდების ეროვნული ასოციაციის პრეზიდენტი. აშშ.

ტელ./ Phone: (773) 325-1039  
ფაქსი/ Fax: (773) 325-7264  
ელ.ფოსტა/ E-mail: cparr@depaul.edu

**CLAYTON PARR**, Associate Professor of Music and Director of Choral Activities at De Paul University; President of Intercollegiate Male Choruses, a National Association of University, School and Community-based Male Choruses in the United States and Canada. USA

**ლორან სტეფანი**, ანსამბლ *მზე შინა*-ს წევრი. საფრანგეთი.

ელ.ფოსტა/ E-mail: Laurent.Stephan@wanadoo.fr

**LAURENT STEPHAN**, Member of the Ensemble *Mze Shina*. France.

**ნინო ციციშვილი**, ხელოვნების მაგისტრი, ონაშის უნივერსიტეტის (მელბურნი) დოქტორანტი. ავსტრალია

ელ. ფოსტა/ E-mail: ninotsi@connexus.net.au

**NINO TSITSISHVILI**, M.A., Ph.D. Candidate at the Monash University (Melbourne). Australia.



**ნონა ლომიძე**, ხელოვნების მაგისტრი.  
ვენის მუსიკისა და საშემსრულებლო ხე-  
ლოვნების უნივერსიტეტის ასისტენტი.  
ავსტრია.

**NONA LOMIDZE, M.A.**, Assistant at the Mu-  
sical University for Music and the Perform-  
ing Arts of Vienna. Austria

ელ.ფოსტა/ E-mail: nona.lomidze@chello.at

**ნორიე კავაი**, ფილოსოფიის დოქტორი,  
საერთაშორისო მეცნიერების განვითარე-  
ბის ფონდის უფრ. მეცნიერთანამშრომე-  
ლი. იაპონია.

**NORIE KAWAI, Ph.D.**, Senior Research Fe-  
llow of Foundation for Advancement of Inter-  
national Science. Japan.

ტელ./Phone: +81-3-3366-8740

ფაქსი/ Fax: +81-3-3366-8737

ელ.ფოსტა/ E-mail: kawai@action-net.co.jp

**იურიკო ტსუჩიია**, იამაშიროს კულტურისა  
და მეცნიერების ინსტიტუტი. იაპონია.

**YURIKO TSUCHIYA**, Yamashiro Institute of  
Science and Culture. Japan

ტელ./Phone: +81-3-3366-8740

ფაქსი/ Fax: +81-3-3366-8737

**აკირა აჯიმა**, იამაშიროს კულტურისა  
და მეცნიერების ინსტიტუტი. იაპონია.

**AKIRA YAJIMA**, Yamashiro Institute of Sci-  
ence and Culture. Japan

ტელ./Phone: +81-3-3366-8740

ფაქსი/ Fax: +81-3-3366-8737

**მიკიო კამეტანი**, იამაშიროს კულტური-  
სა და მეცნიერების ინსტიტუტი. იაპონია.

**MIKIO KAMETANI**, Yamashiro Institute of  
Science and Culture. Japan

ტელ./Phone: +81-3-3366-8740

ფაქსი/ Fax: +81-3-3366-8737

**სივალაქოშის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და  
ხელშეწყობისათვის მადლოვან უხდინან:**

საქართველოს პარლამენტს

საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვის და სპორტის სამინისტროს

საქართველოს საგარეო საქმეთა სამინისტროს

ქალაქ თბილისის მერიას

საქართველოს ტელევიზიასა და რადიომაუწყებლობას

ტელეკომპანიას „იმედი“

ტელეკომპანიას „მზე“

საქართველოს პარლამენტის წევრს ბატონ ვანო ჩხარტიშვილს

კოლხური კულტურის საერთაშორისო ცენტრის კოორდინატორს, საქართველოს

საპატრიარქოს საპარლამენტო მდივანს ბატონ გიორგი ანდრიაძეს

თბილისის თაბორის მთის ფერისცვალების მამათა მონასტრის ბერდიაკონ ადამს  
(ახალაძეს)

შიდა ქართლის სამხარეო კულტურის სამსახურის უფროსს ბატონ რობერტ მად-  
ლაკელიძეს

ყვარლის რაიონის გამგებელს ბატონ რუსლან ჯანხოთელს

ყვარლის რაიონის კულტურის განყოფილების გამგეს ქალბატონ მაია ქანდაურაშვილს

ყვარლის რაიონის სოფელ მთისძირის მკვიდრს ბატონ დიმიტრი ასისტისშვილს

თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კავკასიური

ენების კათედრის დოცენტს ქალბატონ ბელა შავხელიშვილს

ფოტოგრაფს ბატონ გია ჩხატარაშვილს

**ნიგინის გამომცემლები მადლოვან უხდინან:**

ბატონ გიორგი სეგრეივს (მელბურნი, ავსტრალია) ქართველი ავტორების ინგლისური

ტექსტების სტილისტური ჩასწორებისთვის

ქალბატონ მაია კაჭკაჭიშვილს

**THE SYMPOSIUM ORGANIZERS ARE MOST GRATEFUL TO:**

Parliament of Georgia

Ministry of Culture, Monuments Protection and Sport of Georgia

Ministry of Foreign Affairs of Georgia

Tbilisi Municipality

Georgian TV & Radio Corporation

TV Company "Imedi"

TV Company "MZE"

Mr. Ivane Chkhartishvili, Member of the Georgian Parliament

Mr. Giorgi Andriadze, Coordinator of the Kolchis Culture International Centre, Parliamentary

Secretary of the Patriarchate of Georgia

Hierodiakonos Adam (Akhladze) of the Transfiguration Monastery on the Mount thabor in Tbilisi

Mr. Robert Maghlakelidze, Head of Shida Kartli Regional Cultural Service

Mr. Ruslan Jankhoteli, Governor of Qvareli District

Mrs. Maia Kandaourashvili, Head of the Qvareli Cultural Department

Mr. Dimitri Asistishvili from the Willage of Mtisdzi, Qvareli District

Mrs. Bela Shavkhelishvili, Assistant Professor at the Faculty of Caucasian Languages of

I. Javakhishvili Tbilisi State University

Mr. Gia Chkhatarashvili, Photographer

**THE PUBLISHERS ARE VERY GRATEFUL TO:**

Mr. BOB SEGRAVE from Melbourne who provided the stylistic check of the English  
versions of the papers of Georgian authors

Mrs. MAIA KACHKACHISHVILI



სიმპოზიუმი ჩატარდა საპარტოვლოს პრეზიდენტის  
გაბონ მინილ სააკაშვილის პატრონაჟით  
და იუნესკო-ს ეგიდით

THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF  
Mr. MIKHEIL SAKASHVILI, PRESIDENT OF GEORGIA  
AND UNDER THE AEGIES OF UNESCO

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები:

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია  
ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი

ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:

THE V. SARADJISHVILI TBILISI STATE CONSERVATOIRE  
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG



სიმპოზიუმი ჩატარდა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის  
სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში  
THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE V. SARADJISHVILI  
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული  
მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი  
INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY  
OF TBILISI STATE CONSERVATOIRE  
0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8  
8, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA  
ტელ./PHONE: (+995 32) 93 52 60; 99 89 53  
ფაქსი/FAX: (+995 32) 98 71 87  
ელ-ფოსტა/E-mail: [geomusic53@yahoo.com](mailto:geomusic53@yahoo.com)  
[geomusic@conservatoire.ge](mailto:geomusic@conservatoire.ge)  
[www.polyphony.ge](http://www.polyphony.ge)

ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი  
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG  
0164, თბილისი, ალმაშენებლის გამზ. 103  
103, AGMASHENEBELI AVE., TBILISI, 0164, GEORGIA  
ტელ./PHONE: (+995 32) 95 94 73  
ელ-ფოსტა/E-mail: [icgfs@yahoo.com](mailto:icgfs@yahoo.com)

